

**EL RETABLO DE SANTA JULIANA DE SANTILLANA DEL MAR
(CANTABRIA): REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA Y ANÁLISIS
HISTÓRICO ARTÍSTICO.**

**THE ALTARPIECE OF SANTA JULIANA OF SANTILLANA DEL
MAR (CANTABRIA): HISTORICAL REVIEW AND ARTISTIC
HISTORICAL ANALYSIS.**

Alumno: Ricardo Fernández Nguyen

Directora: Begoña Alonso Ruiz

Universidad de Cantabria. Grado en Historia

Convocatoria de Julio. Curso 2016/2017

ÍNDICE

Abstract (Resumen).....	pág.2
Palabras clave.....	pág.2
Introducción.....	pág.3
1. El retablo de Santa Juliana en la historiografía artística española.....	pág.5
2. Estudio histórico-artístico de la obra.....	pág.11
2.1. Fuentes documentales.....	pág.11
2.2. Análisis estilístico de la obra.....	pág.11
2.2.1. Historia y datos fundamentales.....	pág.11
2.2.2. Escultura y mazonería.....	pág.15
2.2.3. Pintura.....	pág.19
2.2.3.1. Martirio de Santa Juliana.....	pág.21
2.2.3.2. Santa Juliana ante el juez.....	pág.22
2.2.3.3. El nacimiento.....	pág.22
2.2.3.4. La adoración de los reyes.....	pág.23
2.2.3.5. La entrada en Jerusalén.....	pág.24
2.2.3.6. El depósito del Señor.....	pág.25
2.3. Posibles artistas y talleres.....	pág.25
2.4. Otras vías de investigación.....	pág.31
3. Conclusiones.....	pág.36
Anexo gráfico.....	pág.38
Bibliografía.....	pág.45
Recursos electrónicos.....	pág.50

ABSTRACT

The following essay seeks to investigate about the study of the altarpiece of Santa Juliana of Santillana del Mar (Cantabria). It will also try to get more information about the identity of its unknown author. All this will lead us indirectly to the altarpiece of Santa Maria del Conceyu Of Llanes (Asturias), and to the artistic historiography that has related the Cantabrian and The Asturian one.

This relationship is established through the possibility that the same author performed both works.

In the same way, this dissertation aims to deepen the historical-artistic analysis of the altarpiece of Santillana del Mar, studying aspects such as the workshops from where the work could proceed. The objective will be to analyze the Spanish painting of Burgos workshops and how he exported his style to other places, as well as the boom of Burgos painting at the beginning of the 16th century.

The analysis and development of hypotheses about the possible promoter of the altarpiece of Santa Juliana will lead us to study the patronage of the house of Mendoza. More specifically the Dukes of Infantado, characters who acted as the main artistic promoters of his time.

PALABRAS CLAVE

Pintura burgalesa

Casa de Mendoza

Burgos painting

Mendoza´s House

INTRODUCCIÓN

Presidiendo el ábside de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar se encuentra un magnífico retablo, cuya ejecución se enmarca en el primer tercio del siglo XVI, hacia 1520-1529. Su construcción vino motivada por la necesidad de contar con un retablo que sustituyera a otro del siglo XV y que pudiera acoger con dignidad las reliquias de Santa Juliana, custodiadas hasta ese momento en un sepulcro situado en el centro de la nave mayor. El arzobispo de Burgos, Don Alfonso, previa consulta al marqués de Santillana, fue encargado de trasladar estas reliquias al citado retablo una vez concluida su fábrica.

En lo referente a su arquitectura se cree que el retablo es obra de un seguidor de Felipe Bigarny en la escuela palentina, quizás de Juan Ortiz el Viejo. Sus pinturas se han relacionado con el maestro que pintó las del retablo de la iglesia parroquial de Llanes (Asturias) en 1517, en unas fechas que, por tanto, son muy cercanas a las propuestas para el de Santillana.

El retablo dedicado a Santa Juliana consta de un banco con relieves de los cuatro Evangelistas y tres cuerpos de tres calles, de las que las laterales están ocupadas por seis tablas pintadas y la central por decoración escultórica: en el ático se encuentra un Calvario cuyo Cristo sigue un modelo de tradición alemana que recogió Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores (1496-1497); en el centro de la Asunción de la Virgen, de origen burgalés pero con influjos flamencos; y en la parte inferior Santa Juliana. El Calvario es la imagen más antigua del retablo, mientras que el resto de las esculturas parecen coetáneas de las pinturas, destacando el grupo de los Evangelistas.

En las calles laterales se sitúan seis tablas pintadas con la técnica del óleo, las cuales representan escenas del martirio de Santa Juliana, así como escenas de la vida de Cristo, siendo las del primer cuerpo las que representan a Santa Juliana.

En las entrecalles del retablo, sobre una peana y bajo doseletes (que también cobijan las pinturas, confiriendo al retablo un carácter goticista), se sitúan los Apóstoles, realizados en torno a finales del siglo XV o a principios del XVI. Próximos al estilo de Gil de Siloé, poseen una gran riqueza expresiva, caracterizándose todos ellos según lo descrito en los libros sagrados.

El retablo fue modificado en 1699 por Francisco de Barros con el fin de abrir una hornacina en la que se colocó una imagen de Santa Juliana importada de Valladolid en 1700, coincidiendo con una etapa de esplendor de la villa de Santillana a consecuencia del dinero

enviado por los numerosos indianos enriquecidos en México. Esta imagen se ha vinculado con el estilo de José de Rozas y Juan de Ávila, especialmente con este último, dada su afinidad con la Inmaculada del retablo de Ataquines (Valladolid), obra de la misma cronología que la imagen de Santillana.

En 1705 el dorador Domingo de la Concha se hizo cargo del dorado de las piezas de filigrana que había construido Pedro Fernández de la Maza. El tabernáculo del retablo es prechurrigueresco, aunque la presencia de columnas enguirnaldadas indica que su cronología no puede ser anterior a los años treinta del siglo XVIII. En el interior del tabernáculo se custodia el relicario de plata de Santa Juliana, realizado en Burgos en el siglo XVI.

De este amplio conjunto artístico, nos vamos a centrar en el análisis de las pinturas de su retablo y en su arquitectura, por considerar que la obra es de notable importancia dentro del contexto artístico cántabro, norteamericano y castellano por lo que resulta cuanto menos sorprendente los problemas encontrados para datar la obra, así como la autoría de la misma.

Con este trabajo se pretende cumplir con los requisitos básicos para la consecución de los objetivos propuestos en la realización del Trabajo Final de Grado, demostrando la adquisición de las competencias del mismo establecidas en la normativa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria.

1. EL RETABLO DE SANTA JULIANA EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ESPAÑOLA

El primer experto en realizar un estudio histórico artístico del retablo de Santa Juliana fue Ch. R. Post, el cual lo vincula estilísticamente con el mismo autor que realizó el retablo de la iglesia de Santa María de Conceyu en Llanes, Asturias. Esta afirmación se ha mantenido hasta nuestros días¹.

Para Post el rasgo más destacado del estilo del autor del retablo de Santillana es el de las figuras atenuadas y con frecuencia reunidas, que ha pasado más al manierismo característico del *Cinquecento* como la mayoría de las producciones que entran en el alcance de la obra *History of Spanish Painting*. De una forma lejana los rostros, métodos generales e incluso el color recuerdan a Piero de Cosimo², quién aún antes había manifestado tendencias hacia el manierismo. Al maestro de Llanes no se le puede contar entre los grandes en su profesión, pero ha creado tipos masculinos y femeninos, que a pesar de ser análogos a los de Piero de Cosimo, sin embargo implican su poder creativo en su individualidad y nos capacitan para reconocer fácilmente su mano en otros monumentos: “No posee la ingenuidad para la tarea difícil de introducir mucha acrimonia en las composiciones deterioradas por el tiempo, aunque despierta nuestro interés dibujando con la perspicacia de Flandes, en medio de su atracción general de encuadres de arquitectura del Renacimiento, un extraño pesebre en la Navidad y luego repitiéndolo apropiadamente en menor escala al fondo de la Epifanía. La aparición ocasional de tejido bordado en oro en los vestidos todavía dan fe de lo que tardó en morir la tradición hispano-flamenca”³.

Siguiendo a Post, en el retablo de Llanes la escultura se llevó a cabo en 1517, pero no es imposible que las pinturas se completaran unos pocos años más tarde. Sobre la escultura, se puede destacar que la estatua central de Santa Juliana de Nicomedia, cuyas reliquias reclama poseer la Iglesia es una adquisición posterior de 1699. Post utiliza como fuente para su argumentación un viejo libro sobre la colegiata de Santillana escrito por Ortiz de Azuela⁴, de quién recoge el dato del inventario de 1538, pero difiere del historiador español en relación a los cambios que tanto las esculturas como las pinturas han sufrido durante la historia del retablo.

¹ Post vincula ambos retablos en su obra: *A history of Spanish Painting*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1930. Págs. 638-639 y 652-656.

² www.virtualuffizi.com/es/piero-di-cosimo.html. (Consultado el 30-5-2017)

³ Extraído de: Campuzano Ruiz, E.: *El gótico en Cantabria*. Ed: Librería Estudio. Santander, 1985. Pág. 524.

⁴ Ortiz de la Azuela, J.: *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander 1919. Ed: Maxtor. Valladolid, 2001.

Después de describir el retablo cántabro, Post se centra en la figura del donante. En el ángulo izquierdo inferior de la escena del martirio de la santa patrona se introduce la genuflexión del lego donante, quien representa 50 años o menos, pero la fecha de las pinturas nos prohíbe seguir a Ortiz de la Azuela a reconocer en él al gran hombre de letras de la primera mitad del siglo XV, el Marqués de Santillana, quien fue consultado en 1456, sobre el asunto del traslado de las reliquias de Santa Juliana. La opinión de Ortiz de Azuela estuvo influenciada sin duda por una vieja y ahora descartada tendencia de designar la fecha de 1450 para el retablo.⁵

Entre los factores más tangibles que prueban la vinculación con el retablo de Llanes, están la absoluta identidad de la cabeza de la Virgen en ambos retablos, el entorno del mismo tipo exactamente para Santa Juliana y el parecido preciso del flagelador de la mártir, con el paje de la izquierda del segundo mago en la Epifanía de Llanes. En Santillana, sin embargo, el Maestro parece haber tenido más placer en su cometido y haberse preocupado en una mejor artesanía.

En las composiciones algo más grandiosa se nota su atracción por las pinturas españolas de esta época al introducir espectadores en los acontecimientos a escala menor, en los niveles elevados en la arquitectura del Renacimiento que forma los fondos de su pintura. Desarrolla inventiva al cambiar la composición de Llanes para la Epifanía, y, aunque adorna los bordes de los vestidos con oro salteado por todo el retablo, aborrece los bordados auríferos que todavía exhiben otros altares.

A continuación Post relaciona al maestro de Llanes con un maestro de Saint Omer, basándose en el hecho conocido de que Carlos V el 27 de septiembre de 1517 pasó por la ciudad de Llanes, presentándole allí a un artista nacido en Saint Omer pero que vivía en Burgos con su familia y que había venido a Llanes para hacer la escultura del retablo sobre el altar mayor de la iglesia parroquial.

Post decía que seguramente la razón de tener el honor de ser una representación real fue por la juventud del rey, el cual había vivido anteriormente en Flandes, estando interesado en algún artista proveniente de cerca de Saint Omer. Como esta ciudad está en Picardía, Huidobro deduce por lógica que el artista en cuestión no era otro que León Picardo, y tal suposición encuentra apoyo en la consideración de que sabemos que se trasladó a Oviedo, una ciudad

⁵ Post, Ch. P.: *A history of Spanish Painting*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1930. Págs. 638-639 y 652-656.

incluso más distante en esta región desde Burgos, en orden a asistir la decoración del altar mayor de la catedral.

En lo que al autor se refiere, al igual que Post, Camón Aznar⁶, en el año 1970, se basa en la ya comentada crónica de la llegada de Carlos V a Llanes en donde le fue presentado un escultor de Saint Omer con residencia en Burgos, al que relaciona con León Picardo, afirmando que este escultor trabajó también en Santillana. Camón Aznar destaca la singularidad del autor dentro del periodo de tránsito del Gótico al Renacimiento, al que se ha denominado “Maestro de Llanes”. Camón Aznar destaca en estas obras la interpretación gótica nórdica pintoresca de los supuestos renacientes italianos, pero carecen de la tranquila magnitud, de los nobles y pausados ademanes de las cortes italianas contemporáneas. Por el contrario, hay un gusto por los accesorios, multiplicados y pintorescos, por los rostros agudos, por las individualidades muy precisas y por unos tonos de luz y unos fondos de las más complicadas formas. La coloración es de carácter dorado, de muy matizados y bellos tonos. Camón Aznar data estas obras entre los años 1530-1540, y en ellas no se emplea todavía el claroscuro difuminado de Leonardo.

Siguiendo a Camón Aznar, tanto en Santillana como en Llanes los atuendos nos muestran pintoresquismos de la época de Carlos V que prestan a estas pinturas un gran encanto y teatralidad. Los cuerpos son gruesos, las cabezas rechonchas y los colores simples. Los fondos son realistas, con paisajes y arquitecturas de carácter popular; las expresiones son dulces, recordando a Perugino y a Juan de Flandes.

La siguiente obra que se ocupa del retablo es la realizada por M^a Cruz Morales Saro con su libro *La iglesia gótica de Santa María del Conceyu de la Villa de Llanes*, en lo que es un trabajo general sobre la iglesia de la villa de Llanes⁷. En relación al retablo, sigue la línea de Post, ya que a falta del documento que atestigüe de manera oficial quien fue el autor de esta obra, se ha venido especulando con una serie de atribuciones que tratan de aclarar una de las más importantes muestras platerescas que se conservan en Asturias, y cuya apariencia, comparándola con otras más ricas e incluso algunos años posteriores, sorprende por la precocidad de la introducción de la temática plenamente lombarda en lo que atañe a sus aspectos decorativos.

⁶ Camón Aznar, J.: *Historia general del arte. Volumen XXIV: La pintura española del siglo XVI*. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1970. Págs. 238-240.

⁷ Morales Saro, M.C.: *La iglesia gótica de Santa María del Conceyu de la Villa de Llanes*. Universidad de Oviedo, 1979.

Se ha ligado el retablo de Llanes al de la Colegiata de Santillana del Mar, de donde a menudo se ha venido deduciendo la identidad del maestro de ambos retablos, el cual finalmente tomó el nombre de “El maestro de Llanes”. Esta opinión de Post y M^a Cruz Morales Saro se ha ido generalizando entre los historiadores:

“La influencia de Burgos llegó hasta el Cantábrico; está próximo a León Picardo, el llamado maestro de Llanes, que ha dejado retablos en este pueblo asturiano y en la colegiata de Santillana del Mar”⁸.

Otros autores, como por ejemplo el ya mencionado Camón Aznar, advierten ciertas diferencias entre estos maestros, que se podrían concretar en un mayor italianismo para el de Santillana, comparable fácilmente en los relieves del banco y las tablas, pero no así en las trazas ni en la decoración, cuya tónica es mucho más arcaizante y ligada más bien al estilo Reyes Católicos de fines del siglo XV.

Volviendo al trabajo de Morales Saro, la autora realiza una crítica a aquellos que se inclinan por el origen italiano, aunque persistiendo en la unidad estilística respecto al retablo de Santillana: “Iniciada por García Mijares, recogida después por un buen número de escritores de Llanes, hay una aseveración que se presta a mil confusiones y que aunque solo sea de pasada, conviene refutar. Asegura éste que el principal altar fue construido en Italia...”⁹

Algunos autores relacionaban la escultura del retablo con Giralte de Bruselas, colaborador del de la Catedral de Oviedo, insistiendo en el aspecto de influencia flamenca: “Las seis tablas pintadas que se ven en el altar mayor tal aparecen que nos estén diciendo que pertenecen a la escuela flamenca...sin embargo, no faltan otras opciones, unos de escuela francesa, y otros de la italiana”¹⁰

También recoge la crónica de Carlos V y también se detiene en el escultor de Saint Omer. Al respecto indica que la crónica de Laurent Vital es lo suficientemente ambigua como para permitir varias interpretaciones, apoyando la interpretación de Azcarate de que el retablo se hiciera en Burgos. Todo lo relatado viene a justificar la nebulosa existencia en torno al origen y atribución, aunque el artista que hasta el momento ha gozado de mayores confirmaciones ha sido León Picardo.

⁸ Extraído de: Lafuente Ferrari, E.: *Breve Historia de la pintura española*. Madrid 1976. Pág. 176.

⁹ Martínez, E.: *Estudios de Historia de Llanes*. (Temas de Llanes nº3). Editorial Oriente de Asturias 1971. Pág.32.

¹⁰ Carrera Díaz Ibarburen, F.: *Reseña histórica de Llanes y su concejo*. Ed: Oriente de Asturias, 1965. Pág.102.

Por su parte, Diego Angulo Iñíguez en *Pintura Española del siglo XVI*, en el año 1954¹¹, desarrolla la relación con Burgos de ambos retablos: El de Llanes y el de Santillana. La intensa actividad pictórica existente en Burgos a fines del siglo XV no decae durante el primer tercio de la centuria siguiente. Por su proximidad a la frontera, y por sus activas relaciones comerciales por los puertos del Cantábrico con los Países Bajos, Burgos continúa siendo la tierra acogedora de obras y artistas septentrionales. Angulo incluye en la etapa goticista de influencia prerrafaelista el retablo de Llanes, que hemos visto generalmente relacionado con el de Santillana; según el autor, que por su estilo hace pensar más en el sencillo arte de componer flamenco que en el arte rafaelesco. Y concluye que: “Bastante más italiano, pero igualmente prerrafaelista, es el retablo de Santillana que recientemente le ha atribuido Post”¹². Debemos resaltar que Angulo distingue entre la influencia flamenca del maestro de Llanes y la prerrafaelista italiana del retablo de Santillana.

Enrique Campuzano es el autor que le ha dedicado al retablo un amplio trabajo en fechas más recientes¹³. Recoge la teoría de su procedencia burgalesa y su relación con la obra de Llanes, basándose principalmente en Post y Camón Aznar, además de recoger las interpretaciones de autores como Lafuente Ferrari, Carrera Díaz Ibarguren, Jovellanos y Azcarate. Pudiera pensarse en una evolución de un mismo artista, que primero haría las tablas de Llanes y unos veinte años después las de Santillana, pero esto es difícilmente comprobable hasta que no se descubra algún documento que le saque del anonimato, dando como fecha posible la tercera década del siglo XVI.

Por su parte, Aramburu Zabala¹⁴ opina que las pinturas del retablo de Santillana las realizó el mismo artista que hizo las de Llanes. Ese “desconocido” maestro que pintó el retablo de Llanes pasaría después a pintar el de Santillana entre los años 1520-1529, pero eso sí, acompañado de otro escultor.

Isabel Cofiño sigue la línea de Aramburu, relacionando del mismo modo las pinturas de la iglesia de Llanes con las de Santillana¹⁵, pero va un paso más allá al hablar de la arquitectura de la obra, afirmando que se trata de un seguidor de Felipe Bigarny llamado Juan Ortiz “El viejo”.

¹¹ Angulo Iñíguez, D.: *Pintura española del siglo XVI*. Ars Hispaniae, vol. XII. Ed: Plus Ultra. Madrid 1954. pág. 110.

¹² Ibídem.

¹³ Campuzano Ruiz, E.: *El gótico en Cantabria*. Ed: Librería Estudio. Santander, 1985.

¹⁴ Aramburu Zabala, M.A.: *El Arte en Cantabria entre 1450-1550*. Cursos de Verano de Laredo, julio-agosto 1994. Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Laredo.

¹⁵ Cofiño, I.: *Retablo Mayor de la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar*. La pieza del mes, Aula de patrimonio de la Universidad de Cantabria. Marzo de 2011.

Todos los expertos consultados en la materia parten de las teorías de Post, que como ya sabemos, fue el primer autor en hacer un estudio histórico-artístico del retablo de Santillana llegando a la conclusión de que los retablos de Llanes y Santillana fueron pintados por el mismo artista, siendo esta teoría aceptada de manera mayoritaria por el resto de autores. Post inicialmente se basó en la obra de Ortiz de Azuela *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*, en dónde desmiente teorías aquí publicadas, como por ejemplo, la errónea creencia de que la elaboración del retablo de Santillana consta del año 1450. A partir de ahí, los historiadores del arte se han afanado en el estudio de la pintura del siglo XVI pero sin aportar nuevos datos significativos sobre la obra que nos ocupa.¹⁶

¹⁶ Silva Maroto, M.P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Valladolid, 1990. Págs. 421-466. Diéguez Rodríguez, A.: *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*. Tesis doctoral dirigida por Juan M. Monterroso Montero. Universidad de Santiago de Compostela, 2012.

2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: ANÁLISIS DE LA OBRA

2.1. FUENTES DOCUMENTALES

Por desgracia para el trabajo que estoy realizando, no he sido capaz de encontrar fuentes directas para obtener información, puesto que los inventarios y los libros de visitas que cita Ortiz de Azuela actualmente se encuentran en paradero desconocido¹⁷. Del mismo modo, no he encontrado documentos relacionados con el tema que me atañe en el portal PARES ni en el Archivo Histórico Nacional.

Al carecer de este tipo de fuentes documentales directas, me he tenido que apoyar en referencias indirectas tales como artículos y monografías.

2.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LA OBRA

2.2.1. Historia y datos fundamentales

Adosado al ábside central, sobre un plano al que da acceso una escalinata de diez pasos: el retablo cubre el alto y ancho del testero. Es un elegante y rico tríptico gótico, rodeado por sus costados y remate de una greca de estilo plateresco que le sirve de marco, y sus cuerpos por líneas de filigranas: está dedicado, como queda dicho, a Santa Juliana. Le sostienen cuatro columnas apoyadas en el primer cuerpo, y cada una tiene, en elegantes repisas y doseletes, tres estatuas doradas de apóstoles; gran número de doseletes han desaparecido debido a su antigüedad.

Dominando el ábside mayor de la colegiata de Santa Juliana nos encontramos con esta espectacular obra, cuya elaboración se sitúa entre 1520 y 1530. Para manejar estas fechas se han tenido en cuenta varios datos.

Como dato curioso que podríamos tener en cuenta es que a partir de 1529 los miembros de la Corte se cortaron el pelo del mismo modo de Carlos V, moda que no se refleja en el retablo de Santa Juliana, lo que nos da a entender que fue creado antes de esa fecha.¹⁸

Para terminar, en un inventario hecho en 1538 aparece citada nuestra obra, lo que demuestra que fue realizada con anterioridad a dicha fecha. Este inventario fue mostrado a Hernando Espinosa quien, en representación del Abad Don Pedro González de Mendoza, visitó Santa

¹⁷ Ortiz de la Azuela, J.: *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander 1919. Ed: Maxtor. Valladolid, 2001.

¹⁸ Extraído de Aramburu Zabala, M.A.: *El Arte en Cantabria entre 1450-1550*. Cursos de Verano de Laredo, julio-agosto 1994. Pág.30. Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Laredo.

Juliana en noviembre del año 1538. En este documento podemos leer lo siguiente: “en el altar mayor hay un retablo grande muy rico con ystorias de bulto y pinzel e custodia en medio del dho. altar de talla donde está el Santísimo sacramento”¹⁹.

En un inventario posterior, realizado en el año 1606 se dice lo siguiente: “Primeramente un retablo en el altar mayor de tabla y pincel dorado en esta forma. Una custodia antigua donde está el Santísimo Sacramento, con cuatro angeles de bulto, encima la imagen de Santa Juliana de bulto Dorada y a los lados Santa Justa y Santa Rufina y mas alto una imagen de ntra Sra. De la Absunción dorada con ocho angeles, y sobre todo un Xprº con mª. V y S. Juan, a los lados cuatro tableros de pintura y doce apóstoles de bulto y cuatro evangelistas. Encima de la custodia está una caja con dos puertas y dos llaves”²⁰. Esta caja contenía las reliquias de Santa Juliana halladas y recogidas por Don Alfonso de Cartagena de su antiguo altar, por lo que podemos decir que la construcción de este retablo se produjo por la necesidad de contar con un retablo que sustituyera al otro del siglo XV para que pudiera acoger las reliquias de Santa Juliana, que hasta entonces estaban en un antiguo sepulcro de la nave mayor.

Fue en marzo de 1453 cuando Don Alfonso (que era Obispo de Burgos) el que hizo la traslación definitiva del cuerpo de la Santa: “e qualesquier reliquias de otro qualquier Sancto o Sancta que fallásemos estar en aquel lugar”, y de común acuerdo y... “expreso consentimiento de los Beneficiados y del noble Señor Marqués e Conde Don Iñigo Lopez de Mendoza, e vecinos legos”, las trasladó y escribió: “en un lugar alto honorable encima de la pared de aquel altar mayor, haciendo el altar mas largo e mejor compuesto que primero era, e mandamos que dende en adelante oviere dos invocaciones la una de la Virgen gloriosa Sancta María, que primero: la otra de la bendita virgen Sancta Juliana”²¹.

De lo dicho se entiende que, para colocar en él las reliquias halladas, mandó Don Alfonso añadir al altar mayor, que entonces había, un nuevo cuerpo; y si consideramos atentamente la descripción que se hace de los inventarios citados anteriormente, entendemos que el hueco del segundo cuerpo que hoy ocupa la imagen de Santa Juliana, y antes sus reliquias, se necesitaba para la custodia, o tabernáculo; como ahora sucede con el primer cuerpo, cuyo centro está destinado también al sagrario, o tabernáculo. Como se añadió el altar y se hizo más alto se le puso un cuerpo más que seguramente fue el que hoy está el primero, la Asunción que ocupaba el centro del segundo, que dando en el mismo, subió a formar el tercero. Bien pudo hacerse

¹⁹ Ortiz de Azuela cita en su obra *Monografía de la antigua colegiata de Santillana del Mar* la obra: Libro de visitas de la Colegiata. Folio 83.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem: Privilegios: tom. 3º; fol.216.

ésta obra en el tiempo que permaneció aquí Don Alfonso, porque dio su declaración y sentencia de los privilegios y exenciones de esta iglesia, después de haberlo visto y estudiado, el 28 de Enero y la traslación la hizo en Marzo, probablemente el día seis que después fijó para la fiesta; el tiempo que media entre ambas fechas pudo usarse para hacer la arquita para las reliquias y el cuerpo añadido al altar.

De este retablo dice Amós de Escalante lo siguiente: “El retablo gótico, obra acaso de mano extranjera, flamenca o borgoñona puede pertenecer a fin del siglo XV. El estilo llano, el color flojo de estas tablas son indicio de su antigüedad; su composición, el movimiento y vida de sus figuras pertenecen a un arte superior al que entonces mostraban los españoles Dalman, Pedro Gumiel, Sancho Zamora y Pedro de Cordova”²².

Seguramente las citas anteriores se refieren a un mismo retablo, con algunas diferencias y adicciones; como la del primer cuerpo, cuyo trabajo parece hecho por la misma mano que la mencionada arquita, que a día de hoy se encuentra en el museo del Marqués de Comillas; también confirma la adicción al examen del retablo y pone de manifiesto que los tres cuerpos superiores están unidos y sobrepuestos al primero, siendo este independiente y separado.

En el lienzo del centro, contando desde el primer cuerpo, se encuentra el tabernáculo y la imagen policromada de Santa Juliana traída de Valladolid en el año 1699, ambos trabajos con la hornacina en que está la Santa resultan de malísimo efecto en aquel sitio. Sigue la imagen de la Asunción de la Virgen de Nuestra Señora rodeada y sostenida por ocho ángeles y remata el conjunto con el Salvador en la Cruz y la Virgen y San Juan a sus lados.

Los otros dos lienzos, contando desde el de la izquierda al de la derecha, tienen, en el segundo cuerpo dos tablas que representan escenas del martirio de Santa Juliana: en el tercero y cuarto, cuatro que se representan, el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, la adoración de los Santos Reyes, la entrada en Jerusalén y la Santísima Virgen con su Divino Hijo muerto en los brazos. En el primer cuerpo, que descansa sobre la mesa de altar, hay cuatro medallones con los evangelistas sobre sus atriles en actitud de escribir, cada uno con el símbolo con el que es conocido, y que contando de derecha a izquierda resultan colocados por el orden con que escribieron sus evangelios: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan.

Estas cuatro tallas no se hicieron para el lugar que ocupan, tal y como puede deducirse del moldurado y dorado de las tablas del retablo que quedan ocultas, y también de que, cada

²² Ibidem: *Costas y montañas*, Pag. 563.

grupo, en el corte de sus cantos, indica claramente que no es de allí. También el deslucido del dorado y pintura es mayor que lo del retablo, los adornos y demás tallas. Probablemente debieron pertenecer a otros retablos de aquellos once que el inventario de 1538 dice que había en la iglesia.

Hemos visto que el primer inventario que encontramos en el archivo, el de 1538, no contiene información sobre el número de las historias de bulto o de pincel mientras que el de 1606 sólo dice que hubiera cuatro pinturas o tablas en el sitio que ocupan las dos que se refieren al martirio de Santa Juliana nos dice que estaban las imágenes de las Santas Justa y Ratina.

Estas imágenes, como la que con ellas se conserva en el camarín, puede que hubieran pertenecido al retablo que se quitó del centro de la Iglesia, así como las tablas alusivas al martirio de la Santa y al ocupar los huecos del cuerpo añadidos al altar prefirieron la talla a la pintura. Las tablas las guardarían o adosaron a otros retablos y cuando acordaron cambiar y sustituir la imagen antigua de la Patrona por la nueva que adquirieron en Valladolid. También retiraron las de los lados colocando las tablas en los sitios que aquellos ocuparon. También es de la misma cronología la elaboración de varios retablos que sustituyeron a los anteriores en los que pudieron estar las tablas. Detrás del frontal hay adosadas al macizo de la mesa estatuas bizantino románicas, resto probablemente, de las que cubrían el frente del primitivo: una gran parte de otra se conserva en el Claustro. Contando de izquierda a derecha son, probablemente la primera Santiago: San Pablo y San Pedro tienen su nombre, el de San Pablo escrito en el papiro extendido, o filacteria, con caracteres flamencos, y es de suponer que del tiempo del retablo, dice "*Paulus*", el de San Pedro con caracteres góticos de siglo IX y escrito en las hojas del libro, que presenta abierto, "*Petrus apostolus ligandi*". El cuarto se deduce que es San Juan, imberbe, como se acostumbra a representarle. Las dos capillas que ocupan los ábsides colaterales están dedicadas a San Pedro una, y la otra a San Juan Bautista.

Bajando del altar mayor hacia el coro, hay otros seis altares adosados a las pilastras y dos más a los pies de la Iglesia, casi todos de gusto barroco decadente: sus imágenes, algunas policromadas, dentro de su estilo, son más que buenas, pero sin que debamos hacer especial mención más que de la del Santo Cristo del antiguo altar parroquial, cuya expresión y trabajo anatómico son notables. Por estas circunstancias no ha faltado quien le haya atribuido a

Berruguete, o a alguno de sus aventajados discípulos; otros en cambio no descubren en la imagen los rasgos característicos del artista.²³

En el lugar donde se situó el cuerpo de Santa Juliana mandó escribir Don Alfonso: “Porque es razonable que aquel lugar...sea tenido siempre en reverencia, mandamos que sea puesta en él una piedra fermosa tan luenga e ancha como se suele poner en una sepultura, e en ella esté escultura e fixa Imagen de una Sancta Virgen, e en derredor de la piedra estén fierros porque non pueda entrar algunos a ella: e la piedra non sea mas alta que el Pavimento mas que un pie e los fieros non sean mas altos que la piedra mas que dos pies, porque non se embargue la espaciosidad e fermosura de la Iglesia, e que en el circuito desta piedra fasta diez pies non sea repelida persona alguna, porque se guarde reverencia debida al logar de donde las Sanctas Reliquias fueron sacadas, e donde por ventura quedaron algunas otras que al tiempo de la traslación no fueron vistas”.²⁴

No consta cuando se creó el sepulcro, la reja tardó un tiempo relativamente prolongado en realizarse, ya que se puso en el año 1546. En el sepulcro dejaron un hueco, a modo de mechina, cuadrado y en él acostumbran los fieles a introducir pies y brazos enfermos, implorando por mediación de la Santa, su alivio.

2.2.2. Escultura y mazonería

La escultura del retablo se diferencia de manera notable de la pintura, lo que nos indica que no pertenecen al mismo artista. Los estudios realizados que han intentado desvelar el anonimato del tallista no le han dotado apenas de importancia, despreciando su ejecución al compararla con la obra pictórica. Del mismo modo, debemos diferenciar en todo momento y de la manera más escrupulosa entre las esculturas del Apostolado, Virgen de los Ángeles o Asunción y Calvario por una parte y las tallas de la predela del retablo, por otra.

Como ya sabemos, el retablo está dedicado a Santa Juliana (imagen 2 del anexo gráfico), la cual se encuentra en la hornacina principal de carácter barroco (siendo la original de carácter hispano-flamenco). En el segundo piso de la calle central se encuentra la imagen de la Virgen

²³“Bien pudo venir de Valladolid en el tiempo, o aproximado, al en que Berruguete trabajó allí, pues se hizo para el retablo en que está, que es de finales del siglo XVI; y el Cabildo colegial siempre tuvo mucha relación con aquella ciudad, en cuya audiencia frecuentemente sustentaba pleitos en defensa de sus bienes y derechos, y le representaba de ordinario alguno de sus Prebendados, como consta por los acuerdos Capitulares de diferentes tiempos, y buen número de legajos de su archivo”. Extraído de Ortiz de Azuela *Monografía de la antigua colegiata de Santillana del Mar*. Extraído de: Angulo Iñiguez, D.: *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Volumen XII: Pintura del Renacimiento. Editorial: Plus Ultra, Madrid 1958.

²⁴ Ortiz de Azuela cita en su obra *Monografía de la antigua colegiata de Santillana del Mar* la obra: *Privilegios*: tom.3º; fol. 218.

de los Ángeles, mezclado con la Coronación de Nuestra Señora. La Virgen aparece de pie encima de una nube y la luna, en actitud orante con las manos unidas a la altura del pecho; a los lados, cuatro parejas de ángeles la ascienden a los cielos. La pareja superior podría portar una corona (a día de hoy, perdida) que colocarían sobre la cabeza de la Virgen. Sus rasgos estilísticos responden a la fase barroca del gótico. El abundante y geométrico plegado de los paños, el rostro de forma ovalada y el pelo en larga melena que desciende formando onduladas trenzas por encima de los hombros y pecho nos aseguran su relación con la escultura hispano-flamenca de procedencia burgalesa.

El grupo del Calvario se ubica en el tercer piso de la calle central, formando parte de lo que se podría denominar el ático, ya que la arquitectura del retablo rompe su uniformidad de cuadrícula y se acusa un poco este volumen por la parte superior. Aún se percibe una jerarquización de figuras, lo que nos indica una marcada tradición gótica. Las figuras no se encuentran a la misma altura y destaca en el centro la figura del crucificado estableciendo la composición no tanto triangular sino piramidal en friso.

La figura de Cristo (imagen 1 del anexo gráfico) refleja perfectamente el expresionismo flamenco, estando la anatomía, compuesta por planos y volúmenes geométricos, existiendo una desproporción entre la longitud de las piernas y los brazos con el resto del cuerpo. En lo referente al rostro, es alargado y prácticamente sin carne, entre una gran corona de espinas y una erizada barba. La sangre brota de la herida situada en el costado, llegando hasta por debajo del paño de pureza, siendo este blanco con pliegues barrocos, volado por la derecha. Destaca la rigidez austera de las prietas carnes de brazos y piernas, así como la torsión del pie derecho sobre el izquierdo.

Las figuras de la Virgen y San Juan también conllevan rasgos “originales”. María, con la cabeza agachada con una expresión triste, gira su rostro a la derecha, entrelazando los dedos en actitud pensativa y quizás esperanzadora. San Juan gesticula con las palmas de las manos en actitud dramática. Las caras gozan de un realismo extremo, del mismo modo que el plegado de sus ropas es de marcado carácter geométrico.

La expresividad del Apostolado es más que notable. Las figuras se colocan verticalmente en las entrecalles. El realismo de los rostros, así como la fuerza expresiva que desprenden es impresionante. Con el paso del tiempo, varias figuras de los apóstoles han perdido atributos, pero la mayoría son fácilmente reconocibles.

A los lados de la hornacina central del primer cuerpo nos encontramos con los apóstoles más importantes: San Pedro con sus llaves en el lado del Evangelio y San Pablo, calvo, con la espada en la mano derecha y el libro guardado en una especie de bolsa, en la izquierda. Podemos ver el gesto ciertamente arrogante de Pedro y la tranquilidad y sabiduría de Pablo.

Encima de ellos, se sitúa San Juan, sin barba, con pelo rubio y rizado, con el cáliz en la mano izquierda mientras bendice con la mano derecha. A otro lado, Santiago con vestimenta de peregrino, sombrero de ala ancha, portando un bastón y un libro en las manos. A los lados del Calvario, seguramente el que se sitúa a la izquierda sea Felipe, mientras que el del lado derecho sea San Mateo, autor del primer Evangelio, ya que enseña un libro abierto, a la vez que señala una página con el dedo.

En la entrecalle del lado de la Epístola, al lado del guardapolvos, se puede observar la imagen de San Bartolomé, con el dragón encadenado. Sobre él la figura de Santiago el Menor llevando en la mano una gran porra como atributo y en la parte superior la talla de Simón el Cananeo, con la sierra, en estrecha relación con el martirio que sufrió.

En el margen del Evangelio, la imagen inferior pudiera corresponder a San Andrés, pues la mano derecha aguanta un cuerpo que a día de hoy desconocemos, pero que podría tratarse de la cruz en aspa. Sobre esta figura apreciamos una talla que carece de atributo de la misma manera que la anterior descrita, pero que por la actitud de su rostro debe tratarse de Santo Tomás, siendo su caracterización impresionante con un grueso labio inferior apretado, pudiendo ser un gesto inequívoco de duda. Sobre esta figura, portando un libro en una bolsa, pudiendo tratarse de Judas Tadeo, creador de una de las epístolas.

El autor podría ser un artista de primerísima línea de la época, proveniente de los talleres burgaleses de escultura hispano-flamenca de finales del siglo XV o de los primeros años del siglo XVI. Nuestro autor roza la perfección en el modelado de las vestimentas, además de dar una gran expresividad a las facciones de las figuras que aparecen en la obra, dotando de un brutal realismo a la obra.

La relación de estas imágenes con los talleres de Gil de Siloé, como destaca Lafuente Ferrari es más que evidente, a pesar de que no se consiga la “perfección” estética del escultor germano, aunque puede ser considerado como un escultor original y seguramente extranjero, cuya identidad es imposible de saber, a no ser que un documento de la época nos lo revele.

Las esculturas que forman la predela del retablo pertenecen a un artista diferente, trabajando en una época y estilos evidentemente posteriores. Las figuras se enmarcan en los cuatro casetones que aparecen bajo las calles laterales. En ellos se presentan los cuatro evangelistas con sus respectivos símbolos. Los cuatro aparecen sentados en disposición de escribir sobre un atril, con actitudes que se han tachado de “naturalistas” características del Plateresco, estilo que implanta motivos decorativos renacentistas en formaciones góticas. A pesar de apreciar rasgos góticos, podemos observar rasgos renacentistas de carácter italiano, como podemos observar en el trono de San Mateo.

En lo que al espacio se refiere, observamos la voluntad de colocar las figuras en una atmósfera naturalista en el interior de una estancia, encontrándose a veces amueblada, con paredes de ladrillo siendo de color rojo o azul, y las ventanas intentando imitar a los ventanales de tracería gótica con marcado arco de carpanel. El techo está totalmente cubierto de bovedillas de crucería que en la parte delantera se corresponde con los doseles que guardan la escena.

El centro de la predela, hoy día está ocupado por un sagrario barroco que debía estar destinado a otro tabernáculo más pequeño. Sufrió una reforma en época barroca en la hornacina central del primer cuerpo, en la que ahora se haya una escultura barroca de Santa Juliana que fue adquirida en Valladolid en 1699.

Si comenzamos por el lado derecho, la primera figura corresponde a San Mateo, con aspecto joven, encontrándose sentado en un trono con respaldo y volutas en los puños y cabecera, llevando en la parte inferior la garra de un león. El evangelista está a punto de comprobar la tinta de su pluma. Frente a su figura un ángel lo vigila con atención sosteniendo un tintero y una vela.

San Marcos aparece sentado sobre un sillón de la época, tocado con un bonete rojo, siendo su actitud de aplicado escribiente sobre un atril de estructura decorativa. A su vera, un león de dorada melena con un cuerpo escuálido.

En el lado del Evangelio nos encontramos con San Lucas, afilando la pluma y portando gafas binoculares apoyadas en una pronunciada nariz. La sede es un sillón de cuatro patas y brazos, de forma muy sencilla. El atril tiene un pie metálico con forma espiral y sobre un mueble se aprecian varios libros. Detrás de dicho atril aparece un toro.

La última figura es la de San Juan, joven e imberbe, aparece conversando con el águila. Los rasgos del rostro se asemejan con el ángel que aparece al lado de Mateo. Cabe destacar que ha perdido la mano derecha, la cual sostendría una pluma. La decoración es igual que las de las estancias anteriores.

La técnica de ejecución de las figuras de los Evangelistas denota un modelado suave y con carácter menos expresivo, aunque más naturalista, próximo al clasicismo renacentista.

En lo que a la policromía se refiere, en las tallas más antiguas (Calvario-Asunción-Apostolado) predomina el color dorado en las vestimentas, aunque en determinadas ocasiones ya se utiliza la técnica del estofado. Destacar que en el Calvario los colores son de tipo flamenco. En las figuras de los evangelistas, se aprecia el dorado en abundancia, con muy pocas partes con estofado. Para delimitar el espacio interior se utilizan colores planos que marcan las hiladas de ladrillo de las paredes.

El autor que elabora estas figuras colocadas en la predela se encuentra inmerso en la corriente plateresca de las dos primeras décadas del siglo XVI, teniendo que buscar su procedencia en los talleres burgaleses de discípulos de Gil de Siloé. El autor de estas tallas le da más importancia a la decoración que a cumplir una función cultural, relacionándolo directamente con arte de carácter renacentista. Sin embargo, también apreciamos rasgos de tradición gótica, sobretudo en la decoración de los fondos y en la utilización del dorado en las vestimentas. Del mismo modo, la concepción del espacio es renacentista, con el uso de la perspectiva, espacio real en el que se desenvuelven los personajes. El uso de las gafas de San Lucas nos revela un rasgo de carácter puramente científico estrechamente relacionado con el renacimiento. La perfección de la talla, así como el estudio de la anatomía y los plegados califican a su autor como un autor de talla excepcional, teniendo en cuenta que el promotor de la obra seguramente fuera algún miembro de la Casa de Mendoza, como tendremos oportunidad de ver más adelante, grandes mecenas del momento. Descartamos la teoría de que fuera el Marqués de Santillana el principal promotor, tal y como afirmaba Ortiz de Azuela.

2.2.3. Pintura

Las características estéticas de la pintura del retablo muestran tendencias propias de la pintura hispano-flamenca de finales del siglo XV y comienzos del XVI, provenientes de la escuela afincada en Burgos a partir del entorno de León Picardo. Se pueden observar influencias “italianizantes” sobre todo en las escenas relativas al Martirio de Santa Juliana.

Las arquitecturas pintadas o que aparecen en las tablas son también de un marcado carácter renacentista, siendo construcciones de piedra con arcos de medio punto sobre capiteles figurados. Los fondos reflejan un paisaje urbano con grupos de personas de pequeño tamaño que da sensación de lejanía.

La perspectiva es geométrica, con un punto de fuga central, que destaca gracias al enlosado de los suelos en ajedrezado y la apertura de vanos por los que se atisba el paisaje, dando una evidente sensación de profundidad. Se trata entonces de un ensayo para lograr la máxima verosimilitud espacial con el uso de una perspectiva aún ingenua y poco académica.

Los colores destacan los volúmenes, mediante las sombras en la arquitectura y del modelado de los ropajes en las figuras, matizando el color en los pliegues para dar volumen y cierta plasticidad. Los rojos más intensos y verdes de los personajes del primer plano y los tonos fríos de las figuras que rodean a los protagonistas, producen un efecto de escalonamiento del espacio. Destacar que prácticamente no se utiliza el dorado, pues solamente aparece en los bordados de algún vestido.

El dibujo podría calificarse de descuidado, destacando la prioridad de conseguir la belleza en el óvalo del rostro de la Santa. El sitial del juez lleva pintado en relieve escultórico una figura clásica y de la misma manera, sucede con las pequeñas estatuas que aparecen colocadas sobre los capiteles.

La luz se dispone de manera uniforme, intentando dar a la composición de un solo foco lumínico alto, produciendo la sombra en el suelo de algunos elementos.

En lo que al vestuario se refiere, corresponde con la época de los Reyes Católicos, y tiene una marcada influencia flamenca.

Las actitudes de los personajes resultan bastante forzadas aunque intentan ser naturalistas, lo que muestra la incapacidad del artista en ciertos detalles técnicos, mostrando que no es un artista de primera línea. Forman grupos heterogéneos, predominando la composición en friso.

Los llamados elementos accesorios son más insignificantes, aunque siguen surgiendo grupos de “mirones” que miran desde lejos el desarrollo de la escena principal consecuencia aún de la tradición flamenca.

Las dos escenas del cuerpo inferior hacen referencia a dos momentos de la vida de la Santa, que relata la Leyenda Aurea de Jacobo de Vorágine²⁵: el martirio del que sale indemne y la presencia ante el perfecto Eulogio (su marido), el cual ordenaría nuevas torturas y posteriormente, su decapitación. Las tablas situadas en la parte superior de la obra relatan escenas evangélicas.

2.2.3.1. Martirio de Santa Juliana (imagen 7 del anexo gráfico)

En el centro de la representación, pendiente por el cabello de una viga de madera en arco carpanel, adornado en sus enjutas por sendos caballos con jinete en posición rampante, podemos apreciar a Santa Juliana desnuda de medio cuerpo con la túnica purpúrea caída desde la cintura, juntando las manos sobre el pecho. No hay un estudio anatómico de las carnaciones para intentar conseguir espiritualizar la imagen. Al lado de ella tenemos a cuatro esbirros con fustas y látigos que la flagelan.

En los laterales de la escena nos encontramos con personas que podrían ser nobles conversando entre ellos en compañía de sus sirvientes. De este grupo, podemos destacar a dos figuras con boina y melena larga que tienen el mismo rostro que la figura que aparece en el trono justificando el martirio mientras señala a la Santa. En el medallón que aparece en el lateral del trono podemos leer “EVLESIO” (Eulogio).

En el centro de la composición hay un brasero con plomo derretido que uno de los verdugos deposita sobre la cabeza de la Santa. Abajo a la izquierda, nos encontramos con la representación del donante, en menor escala que el resto de personajes. Dicho personaje se encuentra arrodillado con las manos unidas pidiendo la protección de la Santa.

La arquitectura que apreciamos en el fondo está idealizada. La habitación es cuadrada, y se comunica con otros espacios a los lados a través de arcos formeros de medio punto apoyados sobre capiteles figurados: el de la izquierda muestra a un caballero sobre su montura y el de la derecha a Jesús arrodillado y azotado por un verdugo. En el muro posterior se abre otro arco de medio punto peraltado, sustentado también por medias columnas con capiteles figurados. En los laterales unos pequeños vanos en arco peraltado en los cuales se observa grupos de figuras femeninas que observan la acción.

²⁵ Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426005j/f134.image> (Consultado el 30/04/2017). Este manuscrito incluye una imagen de la representación de la Santa sometiendo a una figura de diablo encadenado, tal y como se representa a la santa en la imagen escultórica de la portada de la colegiata cántabra.

En las figuras observamos características propias del siglo XVI, desarrollada en los talleres de Burgos, recibiendo influencias de la pintura hispano-flamenca, destacando la minuciosidad de los detalles, la existencia de espectadores, detalles de las vestimentas y el realismo de las caras.

2.2.3.2. Santa Juliana ante el juez (imagen 8 del anexo gráfico)

La Santa tras sufrir tormentos, es llevada ante el juez, el cual se encuentra sentado en su cátedra. Todos los personajes llevan ropajes de moda flamenca y se relacionan con gestos o miradas. El juez señala a la Santa con su mano derecha a modo de culpabilidad, ésta se encuentra esposada con una cadena que también rodea el cuello del diablo que se encuentra a su lado. El demonio tiene un rostro prácticamente humano y porta una máscara en el pubis.

El autor intenta conseguir una perspectiva espacial por medio de las baldosas del enlosado en ajedrezado de distinto tono y la apertura de la arquitectura hacia el exterior de verdoso celaje en donde sobre una tapia, surgen personajes divididos en dos grupos: estando los de la izquierda todos vestidos de blanco.

Los colores resaltan los volúmenes en las figuras y las sombras en la arquitectura y graduando los planos de profundidad (rojos y verdes en primer plano acercan al espectador, mientras que los colores fríos dan más profundidad).

El autor intenta plasmar la belleza en el rostro ovalado de la Santa que enmarca dos largos mechones hasta el cuello, rasgo que caracteriza la pintura de este artista, pues este detalle aparece en escenas posteriores en la cara de la Virgen.

2.2.3.3. El nacimiento (imagen 5 del anexo gráfico)

Las pinturas restantes se refieren a la vida de Cristo, diferenciando el tratamiento de los temas, ya que en estas no hay mucho detalle anecdótico debido al mayor respeto a la iconografía tradicional.

En el centro de la escena sobre un cajón y sobre un paño aparece el niño, desnudo y con nimbo. A sus lados, la Virgen y San José, con la rodilla derecha en genuflexión. María viste una larga túnica verde con ribetes dorados, atada a la cintura con un gran manto del mismo color. Las manos juntas frente al pecho y el rostro cabizbajo peinado con larga melena de la que un mechón se desliza por delante de la oreja, característica propia de este artista.

José lleva una túnica verde, esclavina oscura y manto rojo, portando un bastón, mientras que con la mano derecha señala a su esposa, indicándola como verdadera corredentora. La actitud de José es pensante, tiene un turbante blanco que deja a la vista una espaciosa frente y se circunda con un nimbo lineal.

Al fondo, una pequeña capilla abovedada la cual tiene en el frontal un dosel que guarda una cortina roja con decoración de oro. En el aire cuelgan tres ángeles que se muestran felices.

En uno de los muros laterales se abre un vano rectangular por el que asoman dos personajes que asisten al acontecimiento. A los laterales de esta capilla la arquitectura de artesonado de madera se abre al espacio exterior, en donde vemos tres figuras a la derecha, y al otro lado un puerto marítimo con fondo de oleaje.

2.2.3.4. La adoración de los reyes (imagen 6 del anexo gráfico)

La pintura de la Epifanía está situada en el segundo piso del lado de la Epístola. Muestra unas características pictóricas muy parecidas a la composición anterior²⁶. El centro de la composición coincide con el Niño, más concretamente con su cara, algo común en la pintura flamenca pre-renacentista. La Virgen tiene las mismas vestimentas y posee los mismos rasgos en el rostro con el mismo detalle del bucle capilar, cayendo por delante de la oreja, sosteniendo sobre sus rodillas a Jesús, que bendice con la mano derecha. Melchor arrodillado, tiene su bonete en el suelo sobre un paño rojo, besa el pie derecho del niño mientras le ofrece un cáliz que porta en la mano derecha. Su vestimenta responde a características orientales, siendo una túnica amarilla de mangas anchas con un manto marrón, con muchos dibujos, además de un capillo blanco en la espalda.

Los otros dos reyes aparecen en los laterales de la imagen portando ofrendas en forma de piezas de orfebrería. La figura de Gaspar responde al modelaje de otras figuras contempladas anteriormente. Baltasar, con marcados rasgos negroides, tiene un tocado rojo en forma de bonete rojo y pelo corto, porta una espada en la cintura y una capa anudada al hombro. Ambos reyes llevan cadenas doradas sin medallón alguno. Al lado derecho del grupo de figuras podemos ver las cabezas de la mula y el buey.

²⁶ Sobre la iconografía de la Epifanía: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-EPIFAN%C3%8DA.%20Laura%20Rodr%C3%ADguez%20Peinado.pdf>

San José aparece en el fondo de la composición, desplazado de la acción principal, junto a una puerta interior que se abre en un ábside de parecida forma al de la escena antes descrita, aunque en esta ocasión se encuentra cubierto en bóveda de artesonado.

El muro del fondo se abre en un arco por detrás del dosel, en cuyo vano asoma un curioso que contempla la escena.

En los lados del ábside se abren ventanas con distintos paisajes. Con frecuencia se rompen los muros de esta arquitectura ideal apareciendo el cielo en tonos verdosos.

2.2.3.5. La entrada en Jerusalén (imagen 4 del anexo gráfico)

En el lado del Evangelio del tercer cuerpo, vemos la escena de Jesucristo a lomos de un burro entrando en Jerusalén. Siguen sin aparecer elementos anecdóticos, ya que la tradición tiene un peso específico muy fuerte en la iconografía de los temas relacionados con la Pasión²⁷.

Cristo es el centro de la composición, sentado sobre el borrico al lado del cual hay otro más pequeño. Porta una túnica blanca y gran manto marrón encima con ribetes dorados. En la cara tiene las mismas características de figuras que hemos analizado anteriormente con el bucle que desciende por delante de la oreja, lo cual se da también en algunos personajes de su séquito, que al llevar todas nimbo lineal, deben representar a los apóstoles, y el número de las que son visibles (doce), también nos lo asegura. Sobre el césped aparecen objetos naturalistas.

En la puerta de la ciudad vemos figuras que presentan al pueblo de Jerusalén. Su vestimenta es profana de época, todo lo contrario de las vestimentas más clásicas de los apóstoles. En primer plano nos encontramos con una mujer que arroja ramos de laurel al paso de Jesús, al tiempo que el resto aclaman al Hijo de David.

El paisaje de fondo no es convencional, significándose un árbol de tronco de tupido ramaje que articula la composición en profundidad.

Al igual que en anteriores pinturas, podemos destacar una evidente falta de movimiento en las figuras por falta de pericia del artista, lo que provoca posturas forzadas de los personajes.

²⁷ Acerca de la Iconografía de la Pasión: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixa%C3%B3n.pdf>

2.2.3.6. El Depósito del Señor (imagen 3 del anexo gráfico)

El autor muestra el momento de la Pasión en que el cuerpo exánime de Cristo, ya descendido de la cruz, es colocado en el suelo para entregárselo a su madre, justo antes de ser llevado al sepulcro. Jesús y María aglutinan la atención en el centro de la pintura. La Virgen, portando un brial negro y túnica verde oscura, aguanta el brazo de su hijo, al mismo tiempo que se seca las lágrimas con el velo. Cristo ya fallecido, se encuentra sentado sobre una sábana de color blanco, sujeto por los brazos y espalda por el apóstol San Juan. A la izquierda hay un grupo de mujeres y un soldado en primer plano; al otro lado una figura con nimbo en disposición orante, la cual representa a María Magdalena.

El paisaje se caracteriza por la austeridad, en donde sencillamente hay rocas entre las que sobresale un árbol totalmente seco.

En la parte superior se puede apreciar sobre una plataforma el lugar donde se llevó a cabo el suplicio, en donde aún hay personas al pie de la cruz, las cuales algunas de ellas retiran los cuerpos de los dos ladrones que aún se sitúan en las cruces. Cabe destacar que no se considera otra escena diferente, sino que aprovecha como fondo de la anterior relatada para completar la pintura.

Se intenta un análisis anatómico en la figura de Cristo, aunque no se llega a conseguir. Se intenta llegar a una composición semicircular con el cuerpo del soldado y María Magdalena en primer plano. Las personas que se sitúan en segundo plano y las rocas otorgan a la composición de profundidad, cuyo plano de fondo lo constituye la visión de las tres cruces en el Calvario.

2.3. POSIBLES ARTISTAS Y TALLERES

Durante la realización del conjunto artístico que estamos analizando, se produce una plenitud en la pintura hispanoflamenca burgalesa, en la cual se comienza a dar una importancia capital en el empleo de la perspectiva. Del mismo modo, se comienzan a introducir elementos arquitectónicos de raíz clásica. Además se da un mayor interés por la naturaleza, hay una nueva percepción de ella, cuidándose al máximo los detalles. Otro elemento clave en este periodo es la convivencia que se da entre elementos góticos y renacentistas.

Fueron las dos décadas finales del siglo XV, las que vieron el pleno desarrollo de la pintura hispanoflamenca burgalesa. La aparición de una segunda generación de profesionales nacidos hacia 1450 y formados con la primera generación de pintores que habían asimilado este estilo,

la llegada en masa de tablas de Flandes, el manejo cada vez más extendido de grabados entre los maestros y la presencia en la Cabeza de Castilla de grandes profesionales foráneos extranjeros, como Juan de Flandes, contribuyeron a un relanzamiento de los talleres locales.

Entre los artistas burgaleses de este periodo hemos de mencionar a Diego de la Cruz, al que se le documenta en la ciudad desde 1489. Su nombre era conocido desde hace varios años en relación a su colaboración con Gil de Siloe, como policromador, en algunas grandes empresas retablísticas como el retablo mayor de la Cartuja de Miraflores, el de la Capilla de la Concepción de la Catedral de Burgos o los desaparecidos de la iglesia de San Esteban de Burgos y del Colegio de San Gregorio de Valladolid. También se sabe de sus relaciones con otros escultores burgaleses como Francisco Copin. Pero su nombre ha pasado a la Historia del Arte sobre todo por su actividad como pintor de historias. Su gran calidad y seguimiento de modelos flamencos nos hace pensar si pudo tratarse de un profesional de orígenes foráneos que se asentó en Burgos, ya que en su producción demuestra un elevado conocimiento de la pintura flamenca en la que se reconoce la huella de Van der Weyden, Van der Goes y Memling. Los historiadores que se han ocupado de su trabajo coinciden en señalar que parece imposible que todos estos elementos fueran conocidos solo en contacto con los maestros burgaleses del momento anterior o con las obras importadas, lo que nos habla de una posible formación en la ciudad de Brujas. Su estilo se caracteriza por su gran corrección técnica, perfección de las formas, amor por el paisaje y por el lujo de sus ropajes, lo que dota a sus composiciones de una gran elegancia. En su producción se detecta un claro proceso de “hispanización”, que hizo que fueran trasmutando las formas elegantes flamencas en otras cada vez más recias.

El catálogo de Diego de la Cruz es muy amplio, lo que nos ratifica la idea de la existencia de un gran taller a su servicio en el que, por un lado, habría oficiales dedicados a las labores de policromado y otros especializados en las tareas de pintura figurativa²⁸.

²⁸Sobre Diego de la Cruz véase: Post, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, tomo IV, 1933, pp. 418-28; Gudiol, J.: “El pintor Diego de la Cruz”, en *Goya: revista de arte*, 1966, nº 70, pp.208-217; Silva Maroto, M^a P.: “Diego de la Cruz en el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, 1988, nº 25-27, pp.44-60; Silva Maroto, M^a P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Madrid, Tomo II, Valladolid, 1990, pp.366-402; Martens, D.: “Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas”, en *Goya: revista de arte*, 2001, nº 283-84, pp.208-222; Merino Gorospe, J.L.: *Cristo de Piedad de Diego de la Cruz, contrapunto al Salvador bendiciendo de Santa María del Campo*, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*, Palencia, 2003, pp.459-466.

Muchas de sus obras documentadas se han perdido, pero por fortuna sí que se conservan otras que nos permiten reconstruir su estilo y elaborar un catálogo de atribuciones. Su trabajo más importante es el gran tríptico de la Adoración de los Magos, financiado por la cofradía de Dios Padre en 1495, que se conserva en la Catedral de Burgos. Se destaca la finura técnica con que se elaboró, con un perfecto delineado de los personajes y objetos, así como un armonioso y vibrante colorido, en el que sin embargo no utiliza los fondos de oro. El influjo de Van der Weyden se manifiesta en la escena de la Adoración, y también introduce elementos de la pintura de Memling, presentando el grupo central similitudes con el tríptico de Jean Floriens (1479). Otras obras destacadas en su catálogo son la Tabla de Estigmatización de San Francisco de la iglesia de San Esteban de Burgos en la que el paisaje a la flamenca adquiere un gran protagonismo o la tabla de Cristo de la Piedad entre San Juan y la Virgen de la Colección Bonova que permite que le atribuyamos una larga serie de tablas, con el tema de Cristo Varón de Dolores, como la de Covarrubias. Gran interés presenta la Virgen de la Misericordia o de la Piedad del Monasterio de las Huelgas, obra de un profundo contenido político, y que demuestra el conocimiento de algunos tipos iconográficos no utilizados por otros maestros burgaleses del momento. Algunas obras asignadas a Diego de la Cruz, como la Misa de San Gregorio de la Colección Torelló, quizá vinculadas a la Casa de los Manrique-Padilla, denotan una clara intervención del taller.

La trascendencia de Diego de la Cruz fue sumamente notable en el Burgos de finales del siglo XV y esto le llevó a que muchos maestros locales quedaran influidos por él, como el Maestro del Salomón de Frómista²⁹ que además de intervenir en el retablo de la iglesia de Santa María del Castillo de esta localidad, ejecutó parte del retablo de San Esteban de los Balbases. Este pintor recibe su nombre de un conjunto de tablas que se le han asignado en la parroquia de San Esteban de esa localidad. Su actividad se desarrolló en paralelo a la de Diego de la Cruz y en su producción encontramos rasgos como rostros enjutos, anatomías afiladas, amor por el color dorado...Lo que nos relacionan con el Maestro de Robredo, según Silva Maroto. Podemos hablar de que su obra es una magnífica síntesis de las tradiciones flamenca, conocida de manera indirecta, e hispana basada en un cierto recurso al expresionismo.

Empleó con frecuencia grabados de orígenes nórdicos que se hallan más o menos visibles en sus composiciones. Además de las pinturas antes citadas, se le atribuyen las tablas del retablo de San Andrés de Presencio (Burgos) y buena parte de las pinturas del retablo de Santa María

²⁹Sobre el Maestro de Salomón de Frómista véase: Silva Maroto, M^a P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Madrid, Tomo II, Valladolid, 1990, pp.421-466.

de Frómista (Palencia). Pero donde la pintura del Maestro de los Balbases alcanzó su plenitud, fue en las tablas que ejecutó para el gran armario de las reliquias de la Catedral de Burgos que realizó sobre 1495, en colaboración con Alonso de Sedano, que entonces estaría iniciando su carrera³⁰. El tamaño de estas pinturas y el comitente, el Cabildo Catedralicio, exigían un trabajo de calidad. Efectivamente, esta obra fue un hito en el arte pictórico burgalés. El maestro de los Balbases dejó prueba de su mejor técnica en las escenas del nacimiento de Cristo, en la Presentación, en el Prendimiento y en el Entierro, reflejando los rasgos de la pintura flamenca y el uso de los grabados nórdicos, frente al trabajo de Alonso de Sedano en el que ya se reconocen elementos renacientes.

“Otros mucho profesionales trabajaron en Burgos entre 1480 y 1500, como el Maestro de Villalonquéjar o el de la Ventosilla. Pero, entre ellos, sobresale el denominado Maestro de Miraflores, que ejecutó hacia 1490, antes que Juan de Flandes realizara el retablo de San Juan Bautista de la Cartuja, otro con la misma iconografía y que probablemente fue sustituido por el conjunto del pintor flamenco. Este maestro laboró en el entorno de la corte e incluso se le han atribuido algunas singulares pinturas como la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos”³¹.

En el primer tercio del siglo XVI, la escuela de la capital burgalesa y fundamentalmente el taller creado por Bigarnny desarrolla una actividad extraordinaria, cuya influencia se extiende a las comarcas de Palencia, de la Rioja, del País Vasco, y de Valladolid, además de la propia comarca burgalesa. Ahora bien, dentro de esta serie de obras que caen dentro de la órbita de la influencia burgalesa, se pueden distinguir dos grupos: uno, integrado por las órbitas anteriores a 1520, en las que las nuevas formas introducidas por Siloé no llegan a percibirse de manera clara, y las posteriores a esta fecha, en la que ya se advierte un nuevo sentido estético.

En las obras anteriores a 1520 no son relieves del trascoro mayor de la catedral burgalesa los que ejercen la principal influencia, sino que el estilo que deriva de las esculturas del retablo de

³⁰Sobre el maestro de los Balbases véase: Silva Maroto, M^a P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Madrid, Tomo II, Valladolid, 1990, pp.506-622;Yarza Luaces, J.: “El Juicio Final del maestro de los Balbases en S. Nicolás (Burgos)”, en *Estudios de historia y arte: Homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp.283-288; León López, J. A.: “Pintura hispano-flamenca en la estela del Camino de Santiago: El maestro de los Balbases, un gran artista bajomedieval en el anonimato”, en *Restauro: Revista Internacional de Patrimonio Histórico*, nº 8, 2010, pp.40-51.

³¹ Extraído de: Jesús Payo, R. y Matesanz, J.: *La edad de oro de la Caput Castellae: Arte y Sociedad en Burgos 1450-1600*. Editorial Dossolés. Burgos, 2015. Pág. 612.

la catedral palentina, y sobre todo, de los relieves de la sillería del coro de la catedral burgalesa, debido fundamentalmente al carácter artesano de la mayor parte de estas obras.

La influencia de Bigarny se reconoce en obras como por ejemplo la Capilla de Don Diego de Ramírez de Fuenleal en Villaescusa de Haro (Cuenca), elaborada en 1507, aún muy gótico en su traza, con escenas de la Pasión en el banco y de la vida de la Virgen y de Cristo en sus varios cuerpos, rematando a los lados con dos medios puntos con bustos, como es característico en varias obras de Bigarny. Más tardío es el retablo mayor de la parroquia de Llanes, cuya elaboración data, como ya sabemos, de aproximadamente de 1517 en Burgos por un escultor extranjero, concretamente de Saint-Omer, lo que ha hecho pensar que sea el pintor León Picardo, lo cual no es verosímil, pues el estilo de León Picardo³² no se reconoce en sus pinturas, que, lógicamente, hubiera ejecutado de haber intervenido en la escultura.

“El tránsito del siglo XV al XVI marcó el inicio de una serie de cambios entre los que se encuentra una lenta, pero paulatina recepción de las formas renacentistas que se evidencia tanto en los maestros locales, como en maestros foráneos instalados en la ciudad o en aquellos que labraron puntualmente para la misma. En este sentido destaca la presencia en Burgos de obras de Pedro Berruguete³³, que trabajó para la Reina Católica en la Cartuja de Miraflores en la magnífica tabla de la Anunciación, perfecto exponente de un fuerte influjo flamenco, pero también de evidentes prefiguraciones renacentes. Lo mismo sucede en las tablas de Santa María del Campo, sobre todo la del Martirio Bautista. Su presencia en Burgos y comarca debió extenderse un cierto tiempo, como se evidencia en el desaparecido retablo mayor de Covarrubias, del que solo se conserva una tabla del milagro de San Cosme y San Damián. La

³²Sobre León Picardo véase: Torres Iñicuez, Diego: “León Picardo”, en *Archivo Español de Arte*, nº 68, 1945, pp.84-96; Angulo Íñiguez, Diego: El retablo de Santa Catalina de León Picardo, en *Babarín, en Príncipe de Viana*, nº 94-95, 1964, pp.49-50; Silva Maroto, Mª Pilar y Luengo Pedrero, Damián: “Identificación del verdadero estilo de León Picardo”, en *Archivo Español de Arte*, nº 273, 1996, pp.23-44.

³³Sobre Pedro Berruguete véase: Ceán Bermúdez, A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* p. 46; Allende-Salazar, J.: “Pedro Berruguete en Italia”, en *Archivo español de arte y arqueología*, nº 8, 1927, pp.133-138; Angulo Íñiguez, D.: “Pedro Berruguete: dos obras probables de juventud”, en *Archivo Español de Arte*, nº 69, 1945, pp.137-149; Gaya Nuño, J.A.: “En Italia con Pedro Berruguete”, en *Goya: Revista de arte*, nº 15, 1956, pp.147-157; Mateo Gómez, I.: “Notas sobre el viaje de Pedro Berruguete a Italia”, en *Boletín del Museo del Prado*, nº 20, 1986, pp.81-84; Silva Maroto, Mª P.: “La iconografía como clave para la comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 4, 1989, pp.131-141; Silva Maroto, Mª.P.: “Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila”, en *Anales de Historia del arte*, nº 1, 1989, pp.105-120; Silva Maroto, Mª P.: *Pedro Berruguete*. Valladolid, 1998; Laínez Alcalá, Rafael: *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*. Palencia, 2003; Vasallo Toranzo, L.: “Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en el retablo de San Ildefonso de Toro”, en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 7, 2003, pp.15-23; Actas del Simposio Internacional *Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia, 2003-2004.

Mateo Gómez, I.: “Algunas consideraciones sobre Pedro de Berruguete en Urbino”, en *Estudios de Historia y arte: Homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp.301-306; AA.VV.: *Pedro Berruguete en Segovia*. Valladolid, 2013.

estancia de Berruguete, en el caso de producirse, ya que sus obras pudieron realizarse fuera de Burgos, debió ser muy puntual. Así como en el entorno palentino su influencia fue muy notable, acrecentada a través de la obra de los miembros de su taller, en la comarca burgalesa fue escasa entre los autores locales. Lo mismo podemos decir de Juan de Flandes, cuyas exquisitas producciones realizadas para el ámbito regio de la Cartuja de Miraflores apenas si tuvieron alguna repercusión efectiva en la Cabeza de Castilla”³⁴.

De los maestros que trabajan en el entorno burgalés en estos momentos, sobresale fray Alonso de Zamora, monje de Oña, cuya producción penetra ya en la primera década del siglo XVI. Los rasgos de su pintura muestran el influjo de la estética flamenca, así como una especial predilección por los dorados y por los rasgos anatómicos afilados. Realizó notables obras en el monasterio de Oña como los frescos del atrio, las sargas de los panteones reales, las del claustro, el retablo del Cristo o las pinturas del retablo del priorato onniense de San Pedro de Tejada.

Pero de todos los maestros que trabajan en Burgos al filo del año 1500, quizá el más importante fue Alonso de Sedano³⁵, cuyo apellido indica orígenes burgaleses. Sin embargo, los primeros datos que tenemos sobre él nos lo ubican en Palma de Mallorca en 1485 realizando un retablo dedicado a San Sebastián en la Catedral de esa ciudad. Probablemente ya salió formado de Burgos, ya que pudo aprender su oficio con Diego de la Cruz. Su estancia en Aragón y su posible viaje a Italia, explicarían algunos de los rasgos italianizantes que definen su estilo. Instalado en Burgos desde 1490, se convirtió en uno de los más destacados maestros de la ciudad entre los siglos XV y XVI. En 1495 se le documenta ejecutando el armario de las Reliquias, en el que colaboró con el maestro de los Balbases, realizando buena parte de las tablas en el que junto a rasgos de evidente flamenquismo, se detecta la potente huella de los grabados de Schongauer y una notable presencia de elementos italianizantes sobre todo en las arquitecturas. Sedano debió de ejecutar entre 1500-1510, los conjuntos de los retablos mayores de Torrecilla de Cameros y San Millán de los Balbases. Otras muchas obras se atribuyeron a su taller, que debió estar muy activo hasta la tercera década del siglo XVI, falleciendo aproximadamente en el año 1532.

³⁴ Jesús Payo, R. y Matesanz, J.: *La edad de oro de la caput catellae: Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*. Editorial Dossoles. Burgos 2015. Pág. 612.

³⁵Sobre Alonso de Sedano véase: Silva Maroto, M^a Pilar: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Madrid, Tomo III, Valladolid, 1990, pp.725-794.

2.4. OTRAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

La teoría de que el escultor que realizó las tallas del retablo de Santa Juliana era afamado, es aceptada mayoritariamente por los expertos en la materia, ya que podríamos calificar a las tallas de “perfectas” debido al presunto estudio de la anatomía de las figuras, así como los plegados de las vestimentas. De la magnitud del artista, los historiadores han deducido la importancia del promotor de la obra relacionando el retablo que nos ocupa con el III Duque del Infantado Diego Hurtado de Mendoza³⁶ y Luna, el cual fue el gran mecenas de la época³⁷.

En lo referente a la figura de Diego Hurtado de Mendoza, Ch. R. Post presentó la teoría de que en la parte inferior izquierda en la escena del martirio de Santa Juliana estaba reflejado el propio III Duque del Infantado³⁸. Un factor que relaciona el retablo con el III Duque del Infantado es la cronología de su propia vida, puesto que todo indica que “el retablo es anterior al año 1529, siendo encargado seguramente por Diego Hurtado de Mendoza, quién fallecería en 1531”³⁹. Un ejemplo reciente de asimilación de la teoría Ch. R. Post en referencia a la figura del III Duque del Infantado⁴⁰, es Isabel Cofiño⁴¹, la cual da por sentado de que esa figura se trata de Diego Hurtado de Mendoza.

Esto evidentemente, elimina la opción de que el promotor de la obra fuera el II Duque del Infantado. A favor de la promoción del III Duque del Infantado estaría además de la coincidencia cronológica, su papel como benefactor y promotor artístico, ya que a esta figura

³⁶ Diego Hurtado de Mendoza y Luna (Arenas de San Pedro 1461-Guadalajara 1531) fue III Duque del Infantado, teniendo una activa participación en la conquista de Granada, así como en la victoria que terminó con la toma de la Loja. Con la muerte de los Reyes Católicos, intentó beneficiar a su familia mediante la consecución de mercedes; primero apoyó a Fernando y después a Felipe “el Hermoso” hasta la muerte de este. A pesar de que Cisneros le nombró patrono de la universidad de Alcalá, tuvo una fuerte rivalidad con él, la cual se acentuó por la posesión de Beleña; El III Duque del Infantado luchó contra el hijo del II Conde de Coruña, casado con la sobrina de Cisneros. Extraído de https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/infan3.htm

³⁷ Campuzano Ruiz, E.: *El gótico en Cantabria. Librería Estudio*, Santander 1985. Pág. 520.

³⁸ Post, Ch. R.: *History of Spanish Painting Vol.IX: The beginning of the renaissance in Castle and Leon*. Kraus Reprint Co. New York, 1970.

³⁹ Extraído de: Aramburu Zabala, M.A.: *El Arte en Cantabria entre 1450-1550*. Cursos de Verano de Laredo, julio-agosto 1994. Pág. 30. Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Laredo. Patrocina: Caja Cantabria.

⁴⁰ Layna Serrano, F.: *El palacio del infantado en Guadalajara*. Aache Ediciones, Guadalajara, 1996; Layna Serrano, F.: *Castillos de Guadalajara*. Aache Ediciones, Guadalajara, 1994; Sánchez Prieto, A.B.: *La Casa de Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*. Madrid: Palafox y Pezuela. Madrid, 2001.

⁴¹ Cofiño, I.: *Retablo mayor de la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar. Aula de Patrimonio cultural UC*. Vicerrectorado de difusión del conocimiento y participación social. Marzo de 2011. Universidad de Cantabria.

se vincula algunas de las relevantes fundaciones realizadas por la familia Mendoza, recogiendo una tradición familiar que procedía de su abuelo el I Duque del Infantado y de su tío-abuelo, el gran cardenal Mendoza, considerado uno de los promotores artísticos más importantes de su tiempo⁴². El I Duque del Infantado “se deleitaba en labores de casas y edificios”, tal y como escribió el cronista Hernando del Pulgar.⁴³ A él se deben obras tan relevantes dentro del patrimonio familiar como el Castillo de Manzanares el Real o el Palacio del Infantado en Guadalajara, ambas obras de Juan Guas⁴⁴. El III Duque del Infantado por su parte, fue el encargado de continuar la obra del Palacio del Infantado, la cual había sido iniciada por sus antepasados⁴⁵.

Tras mostrar el papel como promotor artístico del III Duque del Infantado, conviene recordar que en el retablo de Santa Juliana el personaje que se le asocia aparece con vestimentas

⁴² Sobre la promoción artística del cardenal Mendoza:

Azcárate Ristori, J.M^a.: *Mecenazgo y coleccionismo: el Cardenal Mendoza*, en *La introducción del Renacimiento en España: El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1992; Barrio Gozalo, M.: “El cardenal don Pedro González de Mendoza, obispo y mecenas” en *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios* / (coord.) por J. Carlos Vizúete Mendoza, Fernando Llamazares Rodríguez, 2004, pp. 177-211; Cervera Vera, L.: “Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista”, en *Príncipe de Viana*. Anejo, nº12, año 1991. Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, pp.11-26; Marías, F. (1998): *Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España*, en *Nobleza, Coleccionismo y Mecenazgo*. Ciclo de Conferencias, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1998. Pp.29-44; San Román, F. de Borja (1931): “Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1931. Pp.153-161.

⁴³ Del Pulgar, H.: “Claros varones de Castilla” (Título IX), citado en Ganzo Galaz, N.: *El gótico español: reyes y mecenas: Los Reyes Católicos y la familia Mendoza*. Trabajo Final de Grado, Facultad de Filosofía y Letras, UC, Repositorio UCreá, Publicado el 12-9-2013.

Sobre la promoción artística de los Mendoza véase:

Casado Poyales, A.; Escudero Buendía, F.J. y Llamazares Rodríguez, F. (Coord.): *Los Mendoza y el mundo renacentista*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2013; Fernández Madrid, M^a. T.: “El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara”, en *Goya*, nº 209, pp. 274-281. Madrid, 1989; Fernández Madrid, M^a T.: *La influencia del mecenazgo en el renacimiento español: la arquitectura de Guadalajara*, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Príncipe de Viana, anejo 10-1991, pp.179-186; Gómez Moreno, M.: “Sobre el Renacimiento en Castilla. Hacia Lorenzo Vázquez”, en *Archivo Español de Arte*, I, año 1925. Pp. 1-40; Nader, H.: *Los Mendoza y el renacimiento español*. Diputación de Guadalajara, 1986; Ortego Rico, P.: *El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV*, en *La España Medieval*, vol. 31, pp. 275-308. Universidad Complutense. Madrid, 2008; Yarza Luaces, J.: “Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos”, en *Lecturas de Historia del Arte*, T.III, pp.51-70. Año 1992; Yarza Luaces, J.: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos en el siglo XV*. Editorial: El Viso. Madrid, 2003.

⁴⁴ Sobre estas obras véase:

Azcárate Ristori, J. M^a.: “La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas”, en *Archivo Español de Arte*, nº 96, año 1951. Pp. 307-319; Azcárate Ristori, J. M^a.: “Sentido y significado de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, T. XXXVII, pp. 201-223. Valladolid, 1971.

⁴⁵ Sobre la historia de la casa de los Mendoza: Layna Serrano, F.: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Editorial Adus. Madrid, 1942; Nader, H.: *The Mendoza Family in the spanish renaissance: 1350-1550*. Rutgers University Press, 1979.

similares a las de un canónigo, lo cual ha confundido y extrañado a todos los autores que han analizado esta obra⁴⁶.

La aceptación masiva de la teoría anterior, desechó la teoría de Ortiz de Azuela, la cual afirmaba que el principal promotor del retablo de Santillana fue el Marqués de Santillana.⁴⁷ Ortiz de Azuela creía que la figura en posición de genuflexión a la que antes hacíamos referencia era el Marqués de Santillana, el cual fue consultado en el año 1456 para mover las reliquias de Santa Juliana, ya que como ya se ha comentado la construcción de este retablo se produjo para sustituir a otro más antiguo y poder acoger con dignidad las reliquias de Santa Juliana. Esta opinión de Ortiz de Azuela estaba basada en la idea ahora descartada de que el retablo cántabro databa del año 1450.

Pese a las dudas que plantea la identificación con el III Duque del Infantado del personaje que figura como donante en la tabla de Santillana, no parece caber ninguna duda acerca de que se trate de alguien vinculado a la familia Mendoza, pues es el escudo familiar el que campea en la urna de las reliquias de Santa Juliana en el centro de dicho retablo es el escudo familiar de los Mendoza⁴⁸, siendo la casa de esta familia la patrona de la Colegiata. Por ello, se han tratado de buscar otros personajes vinculados a la familia que tuviesen funciones importantes vinculadas con Santillana que justificasen su presencia como donantes en la tabla. En este sentido, es Ortiz de Azuela el que señala la existencia de un abad de Santillana, contemporáneo a la realización del retablo, y también miembro de la casa de los Mendoza. Se trata de Pedro González de Mendonza, el cual toma el nombre de su ilustre familiar⁴⁹. Cabe destacar que este hombre fue abad de Santander y arcediano de Guadalajara, además de canónigo en Toledo, para finalmente terminar siendo obispo de Salamanca⁵⁰. Este personaje

⁴⁶ Sobre la vestimenta en la España del siglo XVI: Bernís, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Ed: CSIC. Madrid, 1975.

⁴⁷ Ortiz de la Azuela, J.: *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander 1919. Ed: Maxtor. Valladolid, 2001.

⁴⁸ Se trata del escudo familiar de los Mendoza: *La banda roja sobre el campo verde, esto es el rojo en medio. Lleva inscrito a ambos lados la leyenda Ave María gratia plena*. Resulta extraño para los historiadores que no sea el escudo personal del III Duque del Infantado, puesto que se supone que fue el principal promotor de esta obra. Descripción extraída de https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/mescudos.htm (Consultado el 8-6-2017).

⁴⁹ “Tres fechas diferentes adjudican a este abad en el libro de registro. Berganza dice en el suyo que murió en el año 1536”... “Pedro González de Mendoza fue el que aprobó y confirmó los estatutos porque se gobernó el cabildo en el año 1552, como en su portada dice el hermoso ejemplar manuscrito, ya deteriorado, que se conserva de aquella fecha”. Extraído de Ortiz de Azuela, J.: *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander 1919. Págs. 147-148.

⁵⁰ Sobre Pedro González de Mendoza: Ortiz de la Azuela, J.: *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander 1919. Ed: Maxtor. Valladolid, 2001.
Sánchez Gómez, J.M.: *Pedro González de Mendoza, Obispo de Salamanca en el Concilio de Trento*.

nació hacia el año 1515 por lo que en la fecha de realización de la obra sería un adulto de alrededor de unos 20 años, lo que podría encajar con la figura retratada. Se trataba del hijo del IV Duque del Infantado, formado en cánones en Alcalá de Henares, tuvo una carrera importante en la corte como demuestra el hecho de que fuera ayo del futuro de Felipe II hasta la edad de 6 años o de que acompañase tiempo después al monarca a Inglaterra para celebrar el enlace con María Tudor. Como obispo de Salamanca desde 1560 fue a las sesiones del Concilio de Trento. Falleció en 1574 y sus restos fueron enterrados en Guadalajara.

De este personaje se conoce su retrato al aparecer como donante en un lienzo encargado para la iglesia del colegio de los Remedios de Guadalajara. Pedro González de Mendoza cuando desempeñaba el cargo de obispo de Salamanca, ordenó construir el colegio de Doncellas de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de Guadalajara. El sitio elegido para alzar este templo no fue casual: frente al alcázar y junto al Palacio del Infantado. A partir del año 1656, fue ocupado por madres jerónimas, en el cual residieron hasta el año 1853, cuando el edificio fue vendido al ministerio de guerra⁵¹. Como ya hemos dicho anteriormente, hay un lienzo en esta iglesia en donde aparece retratado Pedro González de Mendoza: “Representa el lienzo a la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora de la Misericordia o de los Remedios, con gran manto extendido que ángeles sostienen sobre variadas figuras que la imploran. En este caso son un hombre y tres mujeres estrechamente relacionados con la institución religiosa por la que fue pintado. No conocemos el nombre del autor, y por fecha podemos dar cualquiera del siglo XVII, a cuya centuria indudablemente pertenece. A la derecha de la Virgen, arrodillado orante y con su mitra en el suelo, revestido de los más lujosos ornamentos, aparece Pedro González de Mendoza, obispo de Salamanca, fundador de la casa. A su izquierda tres mujeres, que con su ardor y, entusiasmo levantaron la institución por el fundada cuando estaba a punto de hundirse, y pusieron una comunidad de monjas jerónimas en Guadalajara. Es a sus fundadores, doña Clemencia Parce de León, doña Teresa De Mendoza y Bracamonte y otra linajuda compañera de piedades a las que con gran probabilidad pertenecen esas figuras oferentes. En su época, mediados del siglo XVII, sería pintado este gran lienzo, no pudiendo decirse pues, que sea retrato auténtico del gran obispo de Mendoza, muerto casi un siglo antes, aunque si podemos afirmar que sus facciones son muy “mendocinas”, con

<http://www.herreracasado.com/2004/04/16/un-obispo-fundador-pedro-gonzalez-de-mendoza-obispo-de-salamanca/> (consultado el 5-6-2017).

⁵¹ http://open.ieec.uned.es/HussoDigital/?page_id=777 (consultado el 6-6-2017).

calva amplia y barba cerrada, que recuerda bastante a su tatarabuelo el gran Cardenal de España”⁵².



Nuestra Señora de la Misericordia de los Remedios de Guadalajara. Iglesia del colegio de los Remedios de Guadalajara.



¿Diego Hurtado de Mendoza y Luna, III Duque del infantado o Pedro González de Mendoza abad de Santillana? Detalle de la pintura *El Martirio de Santa Juliana*, del Retablo de Santa Juliana.

⁵² Descripción del cuadro extraída de: en <http://www.herreracasado.com/1975/09/27/un-retrato-del-obispo-gonzalez-de-mendoza/> (Consultado 6-6-2017). El cuadro también ha sido extraído de la misma página web en la misma fecha.

3. CONCLUSIONES

Tras un amplio estudio sobre el retablo de Santa Juliana, que he abordado siguiendo la metodología de la historia del arte, de estudio de fuentes y bibliografía, análisis estilístico de la obra y otras vías de investigación como puede ser el tema de la promoción artística, he llegado a una serie de conclusiones, las cual desarrollaré a lo largo de este apartado.

Acerca de la relación entre las pinturas de los retablos de Llanes y de Santillana del Mar, pienso que la relación entre ambas obras no resulta tan evidente. Desde mi punto de vista, cada obra podría haber sido realizada por pintores diferentes, probablemente ambos procedentes de talleres burgaleses. Además, si estudiamos meticulosamente ambas obras, podemos afirmar que el retablo de Llanes refleja elementos de época flamenca, mientras que el retablo cántabro denota rasgos de una corriente de marcado carácter renacentista, como por ejemplo puede ser la búsqueda de la belleza ideal basada en unos cánones dictados por la razón, fundamentándose en meticulosos estudios de la anatomía o la aplicación de una perspectiva geométrica para dotar a la obra de una ilusión de profundidad. Del mismo modo, el autor renacentista buscara una serenidad y un equilibrio para dotar a la pieza de una armonía total.

Basándome en la crónica de Laurent Vital sobre la llegada de Carlos V a Llanes, en donde se le presenta al monarca a un escultor de Saint Omer, el cual vive en Burgos, podemos relacionarlo con León Picardo, y aunque no podamos relacionar su figura en la realización de la obra de Santillana, probablemente si podamos hacerlo con uno de sus aprendices formados en sus talleres.

Sobre quién fue la persona que sufragó la construcción del retablo de Santa Juliana, desde que empecé con este trabajo siempre me he decantado por la figura del III Duque del infantado, Diego Hurtado de Mendoza, basándome en que la calidad de las tallas del retablo solo pueden relacionarse con un gran mecenas con capacidad de captar a artistas de gran fama. Otro factor que refuerza esta teoría del III Duque como principal promotor de la obra, es que sus antepasados también desempeñaron el papel de importantes mecenas, como por ejemplo fueron Diego Hurtado de Mendoza y de la Vega (I Duque del Infantado) y Iñigo López de Mendoza y de la Vega (II Duque del Infantado). Aunque he de decir que la teoría de que ese mecenas pudiera ser Pedro González de Mendoza –abad de Santillana y obispo de Salamanca– cada día me parece más “atractiva”, puesto que además de desempeñar la figura de mecenas igualmente, aunque de menor importancia que el Duque del Infantado, desempeñó varios

cargos eclesiásticos a lo largo de su vida, entre ellos el de canónigo en Toledo, lo cual le relaciona con la figura que aparece en el *Martirio de Santa Juliana*, puesto que dicha figura aparece vestida de canónigo. Además, su presumible aparición en el cuadro de la iglesia del colegio de los Remedios de Guadalajara debido a su condición de donante del mismo, indica que su figura como mecenas y personalidad eclesiástica fue más que notable.

A pesar del esfuerzo y de la ayuda de la directora de este trabajo, me he encontrado con barreras insalvables, como por ejemplo ha sido la falta de fuentes directas, puesto que el paradero de los libros de visitas de la colegiata es desconocido paradero para el público; del mismo modo, en portales como PARES o el Archivo Histórico Nacional no he encontrado ningún documento relacionado con el tema que nos ocupa. En un futuro trabajo sobre esta obra habría de tener en consideración aspectos técnicos comparativos con la pintura de la escuela burgalesa, así como el rastreo documental de los archivos burgaleses. Por otro lado, la vía de la promoción artística podría arrojar nuevas pistas al poder identificar definitivamente al donante, y esto sólo podría realizarse con el análisis de las fuentes documentales de la Casa de Mendoza. Estos aspectos exceden los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado, planteado como una primera investigación, a modo de estado de la cuestión, sobre este interesante retablo.

Esperemos que futuras investigaciones, propias o ajenas, ayuden a un mejor conocimiento de esta importante obra, porque ello sin duda contribuiría a un mejor conocimiento de este retablo fundamental en el arte cántabro, pero también para el arte castellano del período en un momento de cambio estilístico entre el arte medieval y el arte moderno.

ANEXO GRÁFICO

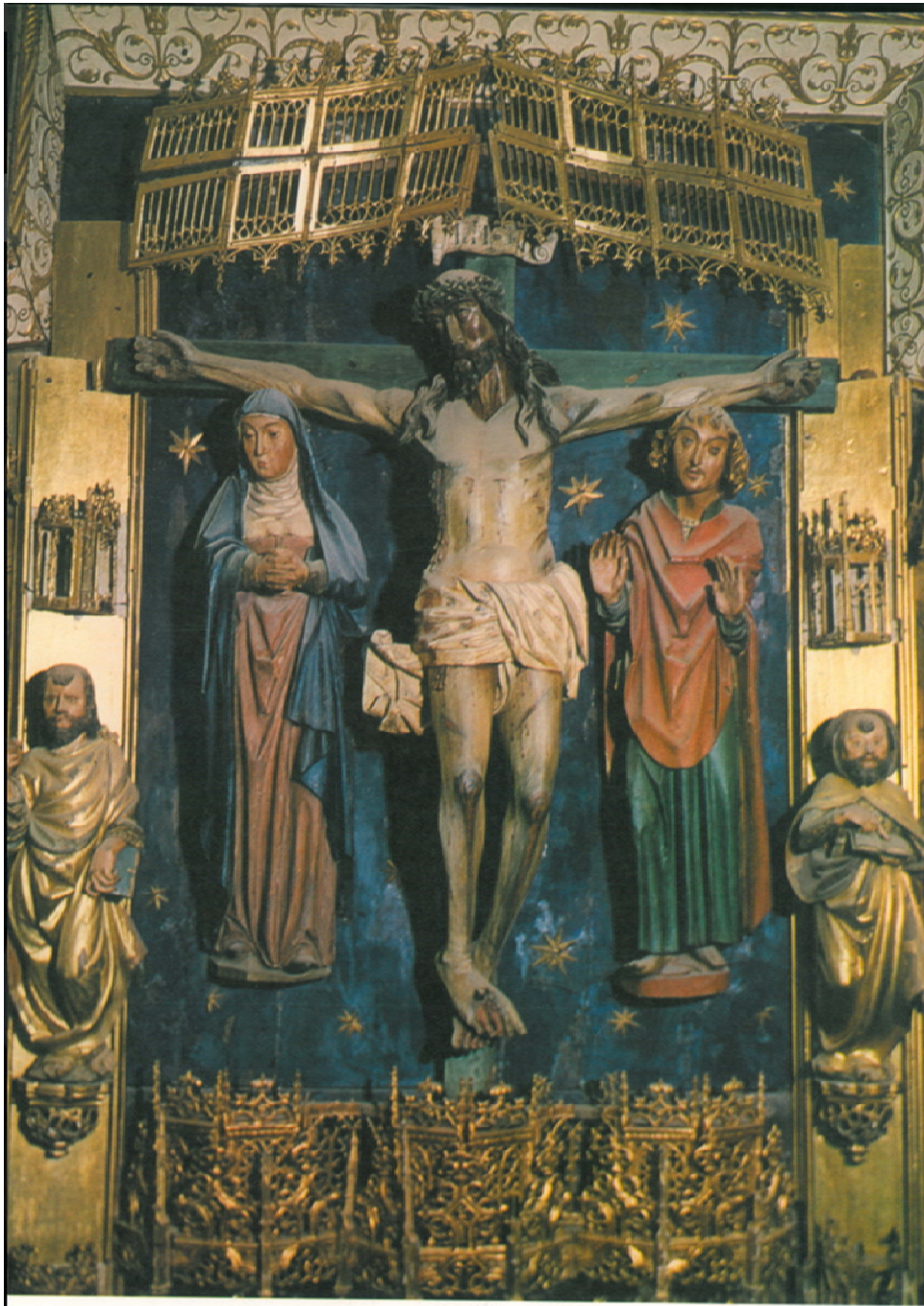


Imagen 1: *La crucifixión*. Retablo de Santa Juliana.

Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.



Imagen 2: *Santa Juliana*. Retablo de Santa Juliana.

Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.



Imagen 3 y 4: *El depósito del señor y Entrada en Jerusalén*. Retablo de Santa Juliana.

Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.



Imagen 5: *El nacimiento de Cristo*. Retablo de Santa Juliana.

Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.



Imagen 6: *Adoración de los reyes.*

Retablo de Santa Juliana. Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.



Imagen 7: *El martirio de Santa Juliana*. Retablo de Santa Juliana.

Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.



Imagen 8: *Santa Juliana ante el juez*. Retablo de Santa Juliana.

Fuente: Lafuente Ferrari, E. 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Pedro Berruguete en Segovia*. Valladolid, 2013.
- Actas del Simposio Internacional: *Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia, 2003-2004.
- Angulo Íñiguez, D.: *Pedro Berruguete: dos obras probables de juventud*, en *Archivo Español de Arte*, nº 69, 1945, pp.137-149.
- Angulo Íñiguez, D.: *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. Volumen XII: Pintura del Renacimiento. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1958.
- Angulo Íñiguez, D.: *El retablo de Santa Catalina de León Picardo, en Babarín*, en *Príncipe de Viana*, nº 94-95, 1964, pp.49-50.
- Allende-Salazar, Juan: *Pedro Berruguete en Italia*, en *Archivo español de arte y arqueología*, nº 8, 1927, pp.133-138.
- Aramburu Zabala, M.A.: *El Arte en Cantabria entre 1450-1550*. Cursos de Verano de Laredo, julio-agosto 1994. Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Laredo.
- Azcárate Ristori, J. M^a.: *La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas*, en *Archivo Español de Arte*, nº 96, año 1951. Pp. 307-319.
- Azcárate, J.M.: *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XIII: Escultura del siglo XVI*. Editorial Plus Ultra. Madrid, 1958.
- Azcárate Ristori, J. M^a.: *Sentido y significado de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica*, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, T. XXXVII, pp. 201-223. Valladolid, 1971.
- Azcárate Ristori, J.M^a.: *Mecenazgo y coleccionismo: el Cardenal Mendoza*, en *La introducción del Renacimiento en España: El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1992.
- Barrio Gozalo, M.: *El cardenal don Pedro González de Mendoza, obispo y mecenas*. En: *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios* / (coord.) por J. Carlos Vizuite Mendoza, Fernando Llamazares Rodríguez, 2004, pp. 177-211.
- Bernís, C.: *Trajes y modas en las España de los Reyes Católicos*. Ed: CSIC. Madrid, 1975.

- Camón Aznar, J.: *Historia General del Arte. Volumen XXIV: La pintura española del siglo XVI*. Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1970.
- Campuzano Ruiz, E.: *El gótico en Cantabria*. Librería Estudio. Santander 1985.
- Carrera Díaz Ibarguren, F.: *Reseña histórica de Llanes y su Concejo*. Ed: Oriente de Asturias, 1965.
- Casado Poyales, A.; Escudero Buendía, F.J. y Llamazares Rodríguez, F. (Coord.): *Los Mendoza y el mundo renacentista*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.
- Ceán Bermúdez, A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* p. 46.
- Cervera Vera, L.: *Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista*, en Príncipe de Viana. Anejo, nº12, año 1991. Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, pp.11-26.
- Cofiño, I.: *Retablo mayor de la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar. Aula de Patrimonio cultural UC*. Vicerrectorado de difusión del conocimiento y participación social. Marzo de 2011. Universidad de Cantabria.
- de la Vorágine, J.: *Légende Dorée*. Bibliothèque Nationale de France, Département de manuscrits. Realizado en el siglo XV.
- Del Pulgar, H.: *Claros varones de Castilla (Título IX)*, en Ganzo Galaz; N.: *El gótico español: reyes y mecenas: Los Reyes Católicos y la familia Mendoza*. Trabajo Final de Grado, Facultad de filosofía y letras, UC, Repositorio UCreá. Publicado el 12-9-2013.
- Diéguez Rodríguez, A.: *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*. Universidad de Santiago, 2012. Tesis doctoral dirigida por Juan M. Monterroso Montero.
- Fernández Madrid, M^a. T.: *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, en Goya, nº 209, pp. 274-281. Madrid, 1989.
- Fernández Madrid, M^a T.: *La influencia del mecenazgo en el renacimiento español: la arquitectura de Guadalajara*, en Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana, anejo 10-1991, pp.179-186.

- Gaya Nuño, J.A.: *En Italia con Pedro Berruguete*, en Goya: Revista de arte, nº 15, 1956, pp.147-157.
- Gómez Moreno, M.: *Sobre el Renacimiento en Castilla. Hacia Lorenzo Vázquez*, en *Archivo Español de Arte*, I, año 1925. Pp. 1-40.
- Gudiol, J.: *El pintor Diego de la Cruz*, en Goya: revista de arte, 1966, nº 70, pp.208-217.
- Herrera Casado, A.: *Heráldica mendocina en Guadalajara en Wad-al-Hayara*, vol. XIII, año 1986. Págs. 195-248.
- Jesús Payo, R. y Matesanz, J.: *La edad de oro de la Caput Castellae: Arte y Sociedad en Burgos 1450-1600*. Editorial Dossoles. Burgos, 2015.
- Jovellanos, G.M.: *Diarios*. Instituto de Jovellanos. Gijón, 1915.
- Lafuente Ferrari, E.: *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1976.
- Lafuente Ferrari, E.: *El libro de Santillana*. Santander, 1981. Librería Estudio.
- Layna Serrano, F.: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Editorial Adus. Madrid, 1942.
- Layna Serrano, F.: *Castillos de Guadalajara*. Aache Ediciones, Guadalajara, 1994.
- Layna Serrano, F.: *El palacio del infantado en Guadalajara*. Aache Ediciones, Guadalajara, 1996.
- León López, J. A.: *Pintura hispano-flamenca en la estela del Camino de Santiago: El maestro de los Balbases, un gran artista bajomedieval en el anonimato*, en *Restauro: Revista Internacional de Patrimonio Histórico*, nº 8, 2010, pp.40-51.
- Marías, F.: *Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España*, en *Nobleza, Coleccionismo y Mecenazgo*. Ciclo de Conferencias, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1998. Pp.29-44.
- Martens, D.: *Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas*, en Goya: revista de arte, 2001, nº 283-84, pp.208-222.

- Martínez, E.: *Estudios de Historia de Llanes (Temas de Llanes nº3)*. Ed: Oriente de Asturias, 1971.
- Mateo Gómez, I.: *Notas sobre el viaje de Pedro Berruguete a Italia*, en Boletín del Museo del Prado, nº 20, 1986, pp.81-84.
- Morales Saro, M.C.: *La iglesia gótica de Santa María del Conceyu de la Villa de Llanes*. Universidad de Oviedo, 1979. Departamento de Historia del Arte.
- Nader, H.: *The Mendoza Family in the spanish renaissance: 1350-1550*. Rutgers University Press, 1979.
- Ortego Rico, P.: *El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV*, en *La España Medieval*, vol. 31, pp. 275-308. Universidad Complutense. Madrid, 2008.
- Ortiz de la Azuela, J.: *Monografía de la Antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander 1919. Ed: Maxtor. Valladolid, 2001.
- Post, Ch. R.: *History of Spanish Painting Vol.IX: The beginning of the renaissance in Castile and Leon*. Kraus Reprint Co. New York, 1970.
- Rodríguez Peinado, L.: *La epifanía*. Universidad Complutense de Madrid, 2012. Departamento de Historia Medieval.
- Rodríguez Peinado, L.: *La Crucifixión*. Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Sánchez Gómez, J.M.: *Pedro González de Mendoza, Obispo de Salamanca en el Concilio de Trento*.
- Sánchez Prieto, A.B.: *La Casa de Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*. Madrid: Palafox y Pezuela. Madrid, 2001.
- San Román, F. de Borja: *Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1931. Pp.153-161.
- Silva Maroto, M^a P.: *Diego de la Cruz en el Museo del Prado*, en Boletín del Museo del Prado, 1988, nº 25-27, pp.44-60.
- Silva Maroto, M^a P.: *La iconografía como clave para la comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete*, en Cuadernos de Arte e Iconografía, nº 4, 1989, pp.131-141.

- Silva Maroto, M^a Pilar: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Madrid. Tomo I, II y III. Valladolid, 1990.
- Silva Maroto, M^a P. y Luengo Pedrero, D.: *Identificación del verdadero estilo de León Picardo*, en *Archivo Español de Arte*, nº 273, 1996, pp.23-44.
- Silva Maroto, M^a P.: *Pedro Berruguete*. Valladolid, 1998; Laínez Alcalá, Rafael: *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*. Palencia, 2003.
- Vasallo Toranzo, L.: *Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en el retablo de San Ildefonso de Toro*, en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 7, 2003, pp.15-23.
- Yarza Luaces, J.: *Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos*, en *Lecturas de Historia del Arte*, T.III, pp.51-70. Año 1992.
- Yarza Luaces, J.J.: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos en el siglo XV*. Editorial: El Viso. Madrid, 2003.
- Yarza Luaces, J.: *El Juicio Final del maestro de los Balbases en S. Nicolás (Burgos)*, en *Estudios de historia y arte: Homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp.283-288.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

www.virtualuffizi.com/es/piero-di-cosimo.html

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426005j/f134.image>

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-EPIFAN%C3%8DA.%20Laura%20Rodr%C3%ADguez%20Peinado.pdf>

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifijo%C3%B3n.pdf>

https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/mescudos.htm

<http://www.herreracasado.com/2004/04/16/un-obispo-fundador-pedro-gonzalez-de-mendoza-obispo-de-salamanca/>

http://open.ieec.uned.es/HussoDigital/?page_id=777

<http://www.herreracasado.com/1975/09/27/un-retrato-del-obispo-gonzalez-de-mendoza/>

https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/infan3.htm